

Matjaž Kmecl

Mala literarna teorija

Priručnik za učitelje slovenščine na osnovnih in srednjih šolah

Izdal Zavod SR Slovenije za šolstvo

Založba Borec, Ljubljana 1976

Recenzenti: Silvo Fatur, prof., Aleksander Skaza, prof., Miljeva Tomc-Jekovec, prof.;
dr. Frane Jerman, prof.

Knjiga, ki jo pravkar jemljete v roke, je bila napisana kot pomožni učbenik za pouk književnosti: v pomoč učiteljem in učencem, pa tudi študentom, kadar bi jim bilo treba jasnosti ta ali ona vprašanja iz območja poetike ali književne teorije. Zato je zasnovana poljudno, enostavno — vendar spet tako, da postaja postopoma, proti koncu, vse zahtevnejša: sistematičnega bralca želi na ta način uvesti tudi v strokovno govorico oziroma na izrazno raven, s kakršno se bo ob prebiranju ustrezne strokovne literature mogoče prej ali slej srečeval. Zaradi večje praktičnosti je napisana v dveh oz. treh vzporednih besedilih: a) na levi strani teče tekst, ki želi vprašanja in pojme iz literarne vede prikazati kot strnjen sistem; b) na desni so t. i. delovne strani s ponazoritvenimi primeri, duhovitimi pojmovnimi definicijami znanih avtorjev ipd., pa tudi s praznim prostorom za vnašanje bračevih zabeležk (sem in tja so primeri opremljeni z izrecnimi didaktičnimi vprašanji; avtor je računal, da si jih bo ob njih zastavljal bralec sam, učitelju pa naj bi ta del delovne strani rabil tudi kot možnost za pripravljane tako imenovanih didaktičnih zvezkov oz. za didaktične priprave sploh; pri tem naj opozorimo, da smo se pri izbiranju primerov namenoma izogibali znanih, ali takšnih iz »klasične« literature — zato da pri dojemu ne bi prenašlo razvodeneli v klíšejske, samozadostne obrazce, obremenjene povrhu še z literarno zgodovinsko in šolsko patetiko; njihov namen je predvsem ponuditi vzorec izrazne logike); c) na skrajni desni je leksikon najnujnejših pojmov, s katerimi se književna veda izraža. Ti pojmi se pojavljajo — kolikor je pač tehnično mogoče — skladno z besedilom na levi strani, zato so razporejeni na videz anarhično; za lažje iskanje je zadaj dodan njihov seznam z navedbami strani. Posamezna gesla so opremljena s kratko razlago in osnovno literaturo, ki jo je mogoče dobiti v slovenščini (izjemoma tudi v kakšnem tujem, svetovnem jeziku) — pač za bralca, ki bi ga reč podrobneje zanimala. Ker so vsi takšni priročniki nujno precej kompilativnega značaja, nima avtor nikakršnega namena, da bi to lastnost v svojem primeru skrival. Temeljni informacijski in primerjalni viri so mu bili poleg številnih specialnih poetoloških sestavkov Kayserjeva Jezikovna umetnina, Tomaševskega Poetika, Žirmunskega Načrt za poetiko, Braakova Poetika v geslih, Lešičev Jezik in književno delo, zagrebški Uvod v književnost idr., za leksikon pa predvsem kratki Wilpertov, dalje Shipleyev leksikon, sovjetska kratka literarna enciklopedija idr. Obenem je kajpada upošteval — zlasti kar zadeva poimenovanja — ustrezno slovensko tradicijo od Pohlinoe Krajske gramatike 1768, Macunovega Uvoda v krestomatijo (Slovenija 1849) oz. v hrvaščini izdanega, izpopolnjenega Kratkga krasoslovja (1852), F. Kočevarja-Žavčanina Pesmi in njih presoje (1856) — pa do Keleminove Literarne vede (1927), Pregljevih Osnovnih črt iz šolske književne teorije (1936) in Silve Trdinove Besedne umetnosti (1958), oz. različnih delnih poetik in ustreznih sestavkov iz 19. in 20. stol. (pri Zdravcu v ZSS V in VI, 1970, 1972, Ocvirku, Isačenku, Kosu, Paternuju, Kralju, Dramaturški vademekum) idr. — Vendar si je prizadeval vse to gradivo in znanje urediti v logično pregleden, uporaben in živ sistem; marsikje ga je tudi dopolnil z lastnimi raziskovanji. Prizadeval si je, da bi že z načinom posredovanja v bralcu ustvaril nazor, kako da vsi ti pojmi in vsa ta

82.0(075.3)



733 74 / 77 III

znanja niso sama sebi namen, marveč da so smiselna v nenehnem ustvarjalnem prenašanju na živo literaturo: kot neizbežno »orodje« za mišljenje o književnem delu, za sporočanje osebnih dognanj o njem. Tako naj bi priročnik ne bil le šolski učbenik, marveč vsakdanji svetovalec vsakomur, ki ga književna umetnost ne zanima le kot estetska zabava, marveč tudi kot vprašanje oz. vrsta vprašanj, s katerimi se srečujemo v sprotnem življenju.

Avtor ne ve, do kolikšne mere mu je uspelo tako zastavljeni načrt (kajti predvsem o načrtu je bilo pravkar govora) uresničiti; njegova želja je kajpada, da bi bila knjiga kar se da uporabna.

I. Književne vede, teorija književnosti, pomožne književne vede

Kaj je teorija književnosti?

Beseda »theoria« je starim Grkom pomenila motrenje, opazovanje. Torej naj bi bila teorija književnosti motrenje, opazovanje književnosti.

Vendar samo prebiranje ali poslušanje književnega besedila še ni opazovanje, kakršno je s to besedo mišljeno. — Vsakdo od nas je že gotovo kdaj doživel trenutke, ko se ob prebiranju te ali one povesti, te ali one pesmi ni mogel držati glasnega ali vidnega odzivanja na branje; bodisi da so se mu zasolžile oči, bodisi da se je sredi spodobne, v učenje zatopljene družine nespodobno glasno zahajal — ne da bi v neposredni okolici ta čas resnično obstajal kakšen upravičljiv razlog za takšno solzenje ali hahljanje. —

Ampak, ko je skoz prebiranje ugledal Butalce, kako modro poskušajo koprive in ugibajo, koliko da je že ta njihova posejana sol dozorela, pač ni mogel kaj, pa je veselemu razpoloženju, ki se ga je pri tem polastilo, dal duška z glasnim smejanjem. — Še huje je, če zvečer prebiramo Skrivnost doktorja Fu Man Čuja ali sploh kakšno grozljivo pripoved: ježijo se nam lasje od strahu, prežavo nasršeni se odzivamo škripanju po sobi — strah nas je.

Ko pa drugič beremo natančen opis postopka, kako so Turki v

Andričevem romanu Most na Drini nasajali sovražnike na kol, kako so jim najprej z noži razširili danko, da so kol laže namestili, kako so potem ob zabijanju otipavali, do kam neki je kol že prispel in podobno, moramo občutljivejši bralci roman kar za nekaj časa odložiti, ker nam gre na

bruhanje. — Vsakokrat se je zgodilo, primere pa bi lahko naštevali še kar naprej, da nas je prebiranje besedila zapredlo v posebna čustvena stanja, da je razdražilo naša čutila in nas spodbudilo k posebnim fiziološkim, telesnim odzivom (bruhanje, strah). Edini vzrok za vse to je bilo književno besedilo samo; z branjem nas je prestavilo v svoj svet, ki ga je poustvarilo ali ustvarilo (stari Grki so temu rekli *mimesis*), postali smo isto z njim, *vživel* smo se vanj.

Opazovanje ali motrenje nima seveda s takšnimi stanji nič opraviti.

Opazovanje je razumsko in ne čustveno opravilo: opazujemo pač samo stvari, ki so zunaj nas. Še kadar opazujemo sebe (samoopazovanje), se naredimo, ko da smo stopili iz sebe in se kot opazovalci motrimo nekako od zunaj: hladno, čim bolj neprizadeto in čim bolj trezno. Čustva so zmeraj znamenje osebne naklonjenosti ali odpora, zato tudi pogosto pravimo, da so slepa. Takšno čustvo je npr. ljubezen: zaljubljenca slepi, da ne vidi izvoljenke, kakršna v resnici je — zanj je najlepša in najboljša; tistim, ki jo opazujejo neprizadeto, nezaljubljeno, pa se seveda ob vseh njenih vrlinah in krepostih kažejo tudi njene napake in slabosti. Zaljubljenec je obsojen na to, da bo žensko razumno opazoval šele potem, ko bo njegovo slepo čustvo splahnelo, zaljubljenost minila.

Podobno je z branjem in opazovanjem književnega besedila: branje je

stanje slepe zaljubljenosti ali pač podrejenosti; opazovanje ali »theoria« pa more slediti šele potem, ko óno prvotno stanje zgine. Seveda lahko vaje in ustrezno izkušn človek-strokovnjak počne tudi oboje hkrati ali vzporedno: bere in obenem opazuje; naravno zaporedje pa je takšno, kakor smo ga opisali. — Šele ko bo bralec odložil knjigo, se bo vprašal: Kako neki sem se mogel tako neprisebno, kar neumno hahljati in biti v veselje učeči se družbi? Kako neki je jezik mogoče urediti tako, da nas prestraši? Ali je takšno mojstrstvo prisojeno posebnim ljudem in kakšni so ti ljudje? Ali so še boljši mojstri med njimi? Začenja nas zanimati oblika pesmi, vprašanje smešnega (komičnega) in žalostnega (tragičnega) ter vrsta podobnih reči. Torej bi rekli takole: kakor sledi slepi ljubezni trezni in razumni zakon, tako sledi branju književnega dela literarna »theoria«. In kakor ni nujno, da sledi sleherni ljubezni zakon, tako tudi ni nujno, da je vsako branje kronano s književno »theorio«. Zanj se odločamo po svobodni presoji. Za pravo književno »theorio« je potrebno veliko branja, kakor za pravi zakon veliko ljubezni. »Theoria« brez branja je kakor zakon brez ljubezni, sumljivo in pogosto lažno opravilo.

Branje književnega besedila je torej prav lahko samo sebi namen, lahko pa bralca spodbuja k številnim vprašanjem, kakršna si človek pač v skladu s svojo radovednostjo nenehno zastavlja o številnih rečeh; v tem primeru o književnosti. Tisti trenutek, ko si je začel takšna vprašanja zastavljati in nanja odgovarjati, se začnajo tako imenovane *književne vede*.

Te vede so že zelo stare in so se v preprostitih oblikah verjetno pojavile kar hkrati s prvimi slovstvenimi izdelki. Tako so v stari Grčiji kot književne vede predvsem cvetele *filologija*, *poetika*, *biografija* in *kritika*. — Najširši pojem je predstavljala filologija, ki se je ukvarjala z vso besedno tvornostjo (torej ne samo leposlovno), poetika se je ukvarjala z veščinami in vprašanji besednega oblikovanja in z bistvom književnih pojavov, biografika in kritika sta se ukvarjali z življenjepisem in ocenjevanjem književnih izdelkov.

Če pomislimo, kako omejene in pomanjkljive so bile tisti čas tehnične možnosti razmnoževanja in posredovanja književnih besedil, potem je razumljivo, da je v okviru filologije cvetela predvsem *tekstna kritika* ali *tekstologija*, to je veda o pristnosti in nepotvorjenosti književnega besedila. Sestavke so razmnoževali ustno in rokopisno. Znale so iz starega veka tako imenovane ustne književnice: oddelki bistrih sužnjev, od katerih si je moral vsakdo na pamet zapomniti določeno število verzov ter jih na zahtevo kulturno razpoloženega gospodarja o priložnostih deklarirati njemu ali njegovim gostom. Pri tem kakšna posebna kontrola nad »pravilnostjo« besedila seveda ni bila mogoča. Suženj-knjiga je lahko zavil tudi po svoje, če je kaj pozabil; če se mu kaj ni zdelo ravno dobro, je »popravil« in »izboljšal«: skratka, takšne žive knjige so že skrbale za spreminjanje prvotnih besedil. — Podobno se je dogajalo pri rokopisnem prepisovanju: natančnost in vestnost prepisa je bila za vsak prepis posebej odvisna od potrpežljivosti in ustrezne odgovornosti prepisovalca. — V najbolj cvetočem središču antične filologije, v Aleksandriji, so imeli knjižnico, ki jo je ustanovil egiptovski kralj Ptolomaj II. Filadelf 297 pred n. št. in je na svojem višku štela okoli 700.000 rokopisnih papirusov; ob

»Dobro!« Strahun se je odhrkal in začel počasi brati naslov tiste pesmi: »Zdravljica.«

Strahun ni znal dobro brati le nevezano pisanje, ampak je prav tako, če ne še lepše, bral vezano besedo. To je imel še iz šol, kjer je veljal za izvrstnega deklamatorja in recitatorja. Bral je s takim naglasom, kakor da bi se vse zibalo na ladji, ki jo žene rahel veter po razburkanem morju vedno dalje in dalje.

Pesem je bila dolga. Ko je Strahun prebral prvo kitico, si videl, da so se obrzi poslušalcev razjasnili, podoba je bila, da jih je minil strah pred nečim neužitim. Ko je prebral drugo kitico, so se vsi za nekoliko dvignili, tisti, ki so sedeli, in tisti, ki so stali. Ko je Strahun prebral tretjo kitico, so bile vse oči uprte vanj, kakor da bi sproti morale vleči iz njega vsako pisano besedo, kakor se vleče kri iz žil. Bilo je videti, da je pesem prevzela tudi samega Strahuna, zakaj bral jo je s posebno slovesnim, prav svečanim naglasom, in je za poudarki vedno kak hip počival. Ko je tako prebral četrto kitico, se je nekje iz gruče ljudi odtrgal srčni, vzdihu podoben glas, in spaval pod strop črne dimnice, kjer je odmeval, kakor da bi bil to strop cerkve in ne dimnice. Pri peti in šesti kitici je bilo že več takih toplih srčnih glasov, ki so vzdihali pod strop. Domači dekli, Grofici, ki je prej dremala poleg velike dekle na zidu, se je nadoma izvil tak glas iz prsi, da se ni vedelo, ali je smeh ali je jok. Strahun pa je neusmiljeno bral dalje:

Živé naj vsi narodi,
ki hrepené dočakat dan,
da, koder sonce hodi,
prepir iz sveta bo pregnan,
da rojak
prost bo vsak,
ne vrag, le sosed bo mejak!

Občutki, ki so zgrabili vse poslušalce, so zagugali celo dimnico in celo vežo ter jo dvignili iz noči, v katero se je še malo prej pogrezala. Ljudje so mislili, da strme predse in da molče, toda v resnici so se vse oči sprijele v en sam pogled in vsa usta so spregovorila en sam glas, ki je zvezal vsa srca. Ko je Strahun prebral zadnjo, osmo kitico, in poln občutka obmolnil, je med poslušalci za hip nastala skoraj grobna tišina. Toda le za hip. Ko so se prepričali, da je pesem končana, je nastal med njimi vihar navdušenih src. Nekateri so na ves glas pritrjevali pesmi, drugi so vstajali in topotali z nogami, kakor

MINNEZIS (grš.) posnemanje, oponašanje; pogojno imitacija, ethopoeija; pogosten pojem pri Aristotelu in Platonu: posnemanje narave v poeziji = najvišji estetski princip. Seveda je pri obeh filozofsko različno interpretirano. Kot znanje zemeljskosti, tostranosti so jo zlasti cenili začasa renesanse in klasicizma, vendar značilna tudi za estetično realizma/naturalizma, čeprav jo je pred tem romantika zavrgla. Danes se z nekoliko preduragačnim pomenom spet pojavlja v teoriji knjiž. — Ethopoeija — govorno predstavljanje značajev, opis duhovne zaposlenosti in duševnega stanja kakšne osebe, največkrat s pomočjo fingiranega govora ali pisem; priljubljen prijem antične retorike (Ovidove Heroide; pesniško ponarejena, izmišljena pisma znanih junakov iz mitologije in zgodovine, kasneje biblije: pisma med Dido in Enejem, Odisejem in Penelop.) Modni način pisanja v renesansi in baroku.

Prim.: V. Kermauner, O pesništvu vobče, Kres 1882; A. Sodnik, Zgodovinski razvoj estetskih problemov, 1928; R. Knopfmacher, Književni rod — osnovna determinanta književne strukture? Umjetnost riječi VII/1963; Gilbert-Kuhn, Zgodovina estetike, slov. prev. 1967; E. Auerbach, Minnezis, shrv. prevod 1968; idr.

FILOLOGIJA

(grš. philos = prijatelj, logos = beseda) je veda o jeziku in pisanju, o medsebojni odvisnosti besed in pomenov. V širšem smislu vključuje narodopisje, zgodovinopisje, filozofijo, vedo o glasbi, pravo, vedo o verstvih, nauk o govorništvu, stilistiko ali vedo o slogu, glasoslovje/fonetiko, paleografijo/vedo o pisavi, predvsem pa jezikoslovje in književne vede. Začetki segajo v antiko; v 19. stol. razkroj, danes največkrat sinonim za jezikoslovje (predvsem antičnih jezikov). Glej levo!

Prim.: I. Prijatelj, Literarna zgodovina, v Izbrani eseji I, 1952.

PSEVDONIM (grš.) — lažno, izmišljeno ime za avtorja; ponavadi si ga izmislil kar avtor sam: iz previdnosti (satiral), sramežljivosti (erotične pesmi), zaradi lepše zvočnosti imena in pd. P. lahko izraža nazorsko opredeljenost pisca (Boris Miran), lahko je poetičen vzdevek (Kajuh), igriv anagram (iz istih črk sestavljeno novo ime s smiselnim poudarkom: Mencinger: Nemcigren), izraza lahko avtorjev zanos (Emil Leon; Matej Bor) ipd.

njej se je nabralo mnogo filologov. — Veliko knjižnico in svojo filološko šolo so imeli tudi v maloazijskem grškem mestu Pergamu. Medtem ko so se aleksandrijski filologi ukvarjali predvsem s tekstologijo in prijemljivimi rečmi, so se pergamski posvečali pomenski razlagi književnih besedil, tako imenovali *hermenevtiki*. (O vsem tem podrobneje v razpravi K. Gantarja: Začetki filološke znanosti, Jezik in slovstvo XV — 1969/70, 182 id.)

Potemtakem so bile književne vede v antiki že zelo razprostranjene; poznale so vse temeljne načine opazovanja, razumskega, »teoretičnega« ukvarjanja s književnostjo. Tudi mnogi grški nazivi za posamezne vrste književnih ved so se ohranili do danes, le da se je pojem, ki ga označujejo, pogosto spreminjal ali ožil.

* Če je beseda *filologija* v antični Grčiji označevala vedo, ki se ukvarja z besedno tvornostjo nasploh, se je v podobnem pomenu ohranila noter v 18. stoletje. — To pomeni, da se je do takrat filologija kot veda zanimala za narodopisje, filozofijo, glasbo, pravo, verstvo, umetnost, ljudsko izročilo, za retoriko (nauk o govorništvu), fonetiko (glasoslovje), slovico, še posebej pa za jezikoslovje in književnost. Vendar so se vsa ta zanimanja začela v času romantike osamosvajati v samostojne vede; zlasti odločno so »hčere« zapuščale svojo »mater« filologijo, kakor je temu rekel Ivan Prijatelj (Literarna zgodovina, Izbrani eseji in razprave I, 1952, str. 3 id.), v 19. stoletju. Pojem, ki ga je beseda filologija označevala, se je čedalje bolj ožil bodisi na jezikovne vede bodisi na tako imenovano »klasično filologijo«, to je na vedo o antičnih jezikih in slovstvih, bodisi na pomožno književno vedo, ki se ukvarja s podobnimi rečmi kot tekstologija, torej z osnovno pomensko razlago ipd. — Od nje se je v 19. stoletju ločila tudi književna zgodovina, ki se je nekaj časa še tesneje družila z narodopisjem, pa se je potem ločila tudi od njega in postelje le po potrebi navezovala priložnostna znanstva z različnimi vedami (gl. pomožne književne vede!). —

S tem pa še zmeraj nismo natančneje odgovorili na vprašanje, kaj da nam danes pomeni izraz »teorija književnosti«. Rekli smo, da bi po izviru besede teorija mogla pomeniti opazovanje, motrenje književnosti. Toda skozi zgodovino književnih ved so se izoblikovali *trije temeljno različni načini opazovanja književnega besedila*.

Da ne bi bilo preveč nejasnosti, si kaže s tem v zvezi vnaprej ogledati, kako je slovenski književni zgodovinar Anton Slodnjak razložil Prešernove Gazele (France Prešeren — Pesmi in pisma 1962, zbirka Kondor, str. 300): »Venec Gazel je Prešeren zložil 1832. l. po vrnitvi iz Celovca in jih namenil za IV. zv. Čbelice. Ker je pa abecedna vojska onemogočila izid Čbelice 1833. l., jih je priobčil kot posebno prilogo Ilirskemu listu 13. julija t. l., nato pa še v IV. zvezku Čbelice prihodnje leto. V prvi objavi jim je nadpisal geslo, vzeto iz ljudskega pesništva: Ljubezen je bila, / ljubezen še bo, / ko tebe in mene / na svetu ne bo. V Čbelici tega gesla ni, ker ga je črtala cenzura, čeprav je tvorilo vsaj tisti čas sestavni del Gazel kot prikrit naslov in tiho posvetilo te izrazito ljubezenske poslanice.«

Zapisani način opazovanja Prešernovih Gazel se ukvarja z enkratnimi

da bi se jim nekam mudilo, kmalu pa je vplilo več desetnih glasov:

»Se enkrat, še enkrat...!«

Strahun je moral pesem prebrati še dvakrat, in vsakokrat je med poslušalci zagorel isti ogenj navdušenja kakor pri prvem branju. Ko se je ta ogenj naposled polegel, je nekdo na ves glas zavpil:

»Kdo pa je ta, ki je to pesem zložil?«

»Dohtar Francé Prešeren, neki strgan dohtar na Kranjskem,« je odgovoril Strahun, ki je poznal Prešerna že iz raznih zvezkov »Kranjske čbelice«.

»Ali je to človek, vprašam jaz?« se je oglašil nekdo.

»Kakšen človek, moj bog!« je vpil neki drug glas. Bilo je, kakor da bi vrelo v piskru. Besede in klici so leteli vse križem. — Ljudje so kar zrasli skupaj in mnogi so še vedno ponavljali:

»Kak človek je to?... To je človek...! Strgan dohtar, ki zna pesmi delati. Ali ste slišali, kakor bi izpil kelih, kakor bi se ti ušgala kri...? Zdaj pa vemo, kaj nam je storiti, ali ne? In na našem jeziku...! To je Slovenija...!«

»To pesem naj nam bero v nedeljo v cerkvah namesto pastirskega listat!«

Prežihov Voranc,

Skrivna bralnica

(Primerjaj zanos med branjem in razumska vprašanja, razumske vzklike in sklepe po njem!)

TEKSTOLOGIJA ALI TEKSTNA KRITIKA (veda o raziskovanju teksta, besedila) je eden najstarejših in tudi najbolj stvarnih načinov raziskovanja književnega (pa tudi siceršnjega) besedila: zanima jo pristnost teksta. Tega lahko potvrdijo: a) cenzura (Prešernova Zdravljica), b) uredniki (Aškerčeva ureditev Kettejevih Poezij), c) pojava in spreminja ga lahko avtor sam (A. Kraigher drugo izdajo Kontrolorja Škrobarja). V takšnem primeru se mora tekstni kritik odločiti za najpristnejšo inačico (največkrat sprejme zadnjo inačico, ki je še nastala po avtorjevi volji). — Starejše tekste, ki so pomankljivo ohranjeni, mora rekonstruirati: a) vložiti manjkajoče dele, b) razložiti krajšave, c) razložiti drugačne besedne pomena. Večkrat mora odkriti pravega avtorja, ki se skriva za psevdonom (lažnim, izmišljenim imenom), ali pa sploh ni označen (prim. Boris Miran za Stritarja, Kajuh za Destovnika, Bor za Pavšiča itd.). Ugotoviti mora čas, ko je besedilo nastalo, kar je posebej važno pri starejših tekstih. Pri tem mu pomaga ev. korespondenca, dnevniki, pisava (paleografija; pisava se skozi čas s svojimi kretnjami značilno spreminja). Prim. romantične prevare z znanim Kraljedvorskim rkp. na Češkem, ali Ossianove balade! — Najobsežnejše tektnokritično delo pri nas je velika izdaja zbranih del slov. pesnikov in pisateljev, ki ima do danes blizu poldrugi sto zvezkov, DZS (Državna založba Slovenije), gl. ur. Ocvirk, številni sodelavci. T. je zadaj, v tkim. »opombah«.

Prim.: Fr. Zadavec, Literarnozgod. metodologija, v Lirika, epika, dramatika, 1965, 21971.

HERMENEVTIKA (grš. hermeneuein = razlagati; po Hermesu, posredniku med bogovi in ljudmi, bogu zgovornosti in trgovcev); spratnost smiselnega razlaganja, interpretacije, eksegeze (grš. razpravljanja) pisanege dela. Pri nas je dandanes predvsem razširjena filozofska h.: razlaganje književnega besedila s pomočjo filozofije, njenih pojmov in sistemov.

Prim.: V. Kalan, Dilthejevo zgodovinsko mišljenje, Prob VI/1968; I. Urbančič, Uvod v študij hermeneutike, Prob X/1972; idr.

CITIRANJE, NAVAJANJE; CITAT, NAVEDEK (lat. citatio = poziv); če se v svojih izjavah sklicujemo na mišljenje in besede drugih avtorjev, moramo natančno na-

posebnosti teh pesmi — glede na to pač, da jih je napisal prav Prešeren (in ne kdo drug), da jih je zložil prav 1832. leta in objavil prav v Ilirskem listu 1833. leta v Ljubljani — ker jih pač zaradi posebnih, enkratnih razlogov ni mogel v Čbelici. Zamenjava s kakšnimi drugimi pesmimi v tem primeru ni mogoča: znan je avtor, znana sta čas in prostor nastanka in znano je besedilo teh pesmi. — Slodnjakova razlaga se potem nadaljuje takole:

»Oblika gazele je vzhodnega izvora. V perzijski literaturi, kjer se je ta zvrst najbolj razvila, označujejo pesnjenje gazel kot 'nizanje biserov'. Trak, na katerega so biseri nanizani, je enotna rima, ki veže posamezne bisere, to je posamezna dvostilja. Gazela more imeti 5 do 10, največ 15 dvostilj. Vsebinski je lahko slavospev, ljubezen ali nравоstveni pouk.«

Če si ogledamo ta del Slodnjakove razlage ločeno od prejšnjega, uvidimo, da govori zdaj o pesemski obliki, ki je splošna in stalna, ki se lahko pojavlja tako v perzijski kakor v slovenski literaturi; ki ni prav nič vezana ne na Prešerna ne na Ilirski list ali Čbelico. Na ta način je torej mogoče govoriti o katerikoli gazeli, ne le o Prešernovi. — V zvezi s književnim besedilom moremo torej opazovati reči, ki so enkratne, neponovljive, ki se spreminjajo, pa tudi reči, ki so splošnejše, ponovljive, na poseben način stalne.

Spet si pomagajmo s primerom: Kakor si nista dva človeka enaka, tako tudi dve književni besedili nista enaki. Vsako je napisal drug in drugačen pisatelj, v drugem in drugačnem času ali v drugem in drugačnem prostoru. Človekovo *spremenljivo početje skozi čas in v prostoru raziskuje posebna veda, ki se imenuje zgodovina*. Ta je glede na predmet raziskovanja lahko zelo različna: diplomatska, če raziskuje početje in razvoj diplomacije; gospodarska, če raziskuje razvoj gospodarstva; narodna, če jo zanima razvoj naroda (zgodovina Slovencev), ob vseh drugih tudi *književna zgodovina*, če je predmet njenega zanimanja potek in razvoj književnosti. Slodnjak je kot književni zgodovinar v prvem delu razlage zapisal *potek nastajanja Prešernovih Gazel*, tako imenovano *genezo*. Torej tisto, kar je za te Gazele posebno, enkratno, neponovljivo, vezano na enkratnega avtorja, na Ljubljano v tridesetih letih 19. stoletja in podobno.

V drugem delu razlage ga te enkratne reči prav nič več ne zanimajo. — Kakor si namreč v resnici dva človeka nista čisto enaka, pa imamo vsi ljudje po dve nogi, po dve roki, glavo in smo si podobni; hodimo pokonci, skorja velikih in malih možganov se nam je vsem razvila na prav poseben način, ki omogoča tudi tako imenovano duhovno življenje. To so značilnosti, ki niso prihranjene posamezniku, marveč so lastne človeštvu nasploh; so bistvena prepoznavna znamenja hominis sapientis, gole opice, človeka. Podobno velja za književnost: vsaka besedna umetnina je enkratna in neponovljiv svet zase, obenem pa so vse podrejene skupnim neizogibnim zakonom obstajanja. Ti zakoni so bolj ko ne znani. Zato si je Slodnjak v drugem delu razlage pomagal s staro perzijsko književnostjo: spregovoril je namreč o tistem, kar je skupno tako perzijski kakor slovenski ali katerikoli drugi gazeli — to pa je posebna oblika, ki se lahko neskončkrat ponovi.

Z *izraznimi oblikami književnega besedila*, z *vrstami in zvrstmi književne*

vesti podatke o tem, kje, kdaj in kako je mogoče ta — druga mišljenja preveriti oz. najti. S tem v zvezi navedemo ime in priimek avtorja, naslov knjige ali spisa, na katerega se sklicujemo, naslov revije ali časopisa, če je spis objavljen tam, letnik te revije, letnico in kraj izida ter strani, na katere pri tem posebej mislimo; če gre za več izdaj iste knjige, označimo to z ustreznim številko spredaj nad letnico izida (včasih tudi zadaj nad letnico). Torej: K(a)jetan Gantar (avtor), Začetki filološke znanosti (naslov spisa), Jezik in slovnost (naslov revije, kjer je spis izšel; ponavadi navajamo le kratko, zanjo dobimo pojasnilo/navodilo/razlago v dodatku SP, to je Slovenskega pravopisa, ali v SBL, to je v Slovenskem biografskem leksikonu; torej tukaj JiS), XV (z rimsko številko označimo letnik revije), 1969/70 (koledar. leto izhajanja), 182 (na str. 182; če merimo tudi na sledeče strani, dodamo i. sl., to je : in sledeče; če bi JiS 1969/70 doživelo ponatis in bi mislili na drugo izdajo, bi to označili: *XV/1969-70). — Če tuje mnene izrecno prepišemo, moramo navedek natančno in razvidno oddeliti od svojega pisanja, ponavadi ga za to damo v narekovanje.

Prim.: A. Pirjevec. Knjižnice in knjižničarsko delo, 1940; J. Logar, Uvod v bibliografijo 1970; idr.

KNJIŽEVNA ZGODOVINA — zgodovina književnosti, veda o zgodovinskem poteku oz. razvoju knjiž. kakšnega ljudstva, časa, knjiž. vrste ali zvrsti, knjiž. tokov, posameznih pesnikov. Ena izmed temeljnih možnosti za opazovanje knjiž.: književno besedilo opazuje kot dejstvo, pojav v času oz. kot posledico in vzrok. Iz množice posamičnih besedil stremi po določitvi medsebojnih zvez in v enoten pregled. Pomaga si z različnimi načini ali metodami raziskovanja/opazovanja: snovnozgodovinsko (različna umetniška oblikovanja istih snovi v različnih časovnih razmerah, pri različnih avtorjih ipd.), vrstno zgodovinska (razvoj knjiž. v okviru posameznih knjiž. vrst) ipd. — Sprva se je pojavljala tesno povezana s kritiko (antične šole), prevladovala je biografija (*zgodovina pisca*). Potem ko je skozi stari in srednji vek obstajala na različne načine (življenjepisi cerkvenih piscev ipd.), se je kot veda v današnjem smislu izoblikovala za časa romantike. Herder je npr. videl v narodnih književnostih žive organizme, ki se skupaj

umetnosti ter z njenim bistvom in smislom se kot književna veda ukvarja teorija književnosti.

Torej nam danes »teorija književnosti« ne pomeni več kakršnegakoli poljubnega opazovanja in motrenja književnosti, kakor bi nas poučil pomenski izvor besede »theoria«, marveč gre za vedo, ki v književnosti opazuje predvsem abstraktne, stalne, splošne lastnosti leposlovnega besedila. Živa, enkratna besedna umetnina (Prešernove Gazele) jo zanima samo kot možna, posebna enkratna uresničitev bistva književne umetnosti in njenih posebnih izraznih možnosti, ene njenih vrst in vrst (lirike, gazele).

* Predhodnica naše današnje književne teorije je bila poetika (za nekatera poglavja tudi retorika; o tem gl. drugje!) O njej je vse do predromantike v 18. stoletju veljalo prepričanje, da je to veda o »tehnikah«, o veščini pesnjenja, ki se je da do neke mere priločiti. Takšna poetika je sestavljala pravila, po katerih je moral pesnik pesnitev sestaviti, da bi ji bila priznana pesniška vrednost; zato jo imenujemo normativna ali predpisujoča poetika. Imela je cel sistem natančnega ocenjevanja: posamezne pesniške veščine v sestavljanju pesmi je ocenjevala s točkami od 0 do 20 (npr. verzifikacija, kompozicija, fikcija ipd.), na koncu je točke seštela in s tem utemeljila sodbo o pesniški vrednosti. Ta način ocenjevanja in sploh pojmovanja književne umetnosti je videl v antični besedni umetnosti, zlasti v Homerjevih epih, nedosegljiv vzor in merilo, po katerem je pomejal sprotno pesniško proizvodnjo (Kayser). Pravila so bila prepis, ki ga živa ustvarjalnost ni smela zanemariti. — Šele predromantika in romantika v 18. stoletju sta začeli pojmovati pesniško umetnino kot živ organizem, ki ga vnaprej ni mogoče utesnjevati z nikakršnimi pravili in obrazci, ker pač nastane in se izoblikuje po lastnih, enkratnih notranjih zakonitostih. Odtlej poetika ni več skupek pravil o tehniki pesnjenja, marveč iz žive književnosti povzema, opisuje različne oblike in vrste pojavljanja ter jih na ta način raziskuje. Govorimo o opisni poetiki in takšna je tudi naša današnja književna teorija. — Prehod iz normativne v opisno poetiko se je dogodil približno sočasno s prehodom normativne slovnice v opisno (za prvo slovensko opisno slovnico velja Kopitarjeva iz leta 1808/09).

— Vendar slovenska slovnostvena preteklost v resnici prave normativne poetike sploh ni nikoli poznala. Prva slovenska poetika, skromni dodatek k Pohlinoi slovnici (1768, 1782), je že močno svobodnjaška, saj dopoveduje, da je način verzificiranja za kranjskega poeta svoboden. Sam da si lahko poljubno izbira dolžino stiha (normativna poetika jo je za vsako priložnost posebej predpisovala), samo nespremenjenega mora obdržati do konca. Način verzifikacije da je mogoče kranjskemu pesniku naravnati po načinu vseh jezikov, trdi Pohlina. Zraven pa navaja med drugimi primeri verzifikacije tudi primer iz repertoarja kranjskega »naravnega poeta«, ki gre pet svojih izvoljenki:

Shentej! plentej! blisk in štrela
De b'tebe bla šadela,
De b'tebe šlud' poprej vŕel bil,
Preden sem te jelt' dobil.
Pravi normativni poetik bi si ob taki priložnosti pomagal pač z zgledom iz

Grajenje pravil samo za sebe ni namen poezije, saj bi se pesnik tedaj spremenil v sholastika, ki bi se uril v sestavljanju pravil za neobstoječe ali nepotrebne stvari in položaje. Na primer, izmišljanje pravil za štetje zvezd pri polni hitrosti bicikla ne bi bilo za nikamor.

V. Majakovski

Osemdeset odstotkov rimanih neumnosti tiskajo naša uredništva samo zato, ker uredniki ali nimajo nobene predstave o poeziji ali pa ne vedo, čemu je poezija potrebna. Uredniki poznajo samo »všeč mi je« in »ni mi všeč«, pozabljajo pa, da je mogoče in je tudi treba razvijati okus. Sko- raj vsi uredniki so se mi pritoževali, da ne znajo zavračati pesniških rokopisov, ne vedo, kaj naj pri tem rečejo. Pisman ured- nik bi moral pesniku reči takole: »Vaši verzi so zelo pravilni, sestavljeni so po tretji izdaji navodil za sestavljanje pesmi M. Bro- dovskega... vse vaše rime imamo že dav- no v slovarju ruskih rim N. Abramova. Ker dobrih novih verzov ta hip nimam, rad vzamem vaše; plačal jih bom, kakor se plačuje delo kvalificiranega prepisovalca, po tri rublje za list — s pogojem, da mi izročite tri kopije.«

V. Majakovski

(Upoštevaj ironijo!)

Razlika med dobro in slabo kritiko — to je kakor če ti je nekdo pri kosilu ponudil solnico (in si tega najbrž ne zapomniš) ali če ti je nekdo drug pijunil v juho (pa tega najbrž zlepa ne pozabiš) »...čim površnejše in manjvrednejše je neko mne- nje, tembolj nas stiska, natanko tako, kakor pretesen čevlji,« pravi poljski pisatelj Witold Gombrowicz v svojem Dnevniku. — — O dvomljivem, vendar neutajljivem učinku recenzije ali ne-recenzije na lite- rarno delo je davno pred Gombrowiczem povedal svoje tudi nemški pisatelj Jean Paul v svoji Kleine Nachschule zur aesthe- tische Vorschule. »Recenzije,« piše, »po- segajo v in ob več, kakor si mislijo celo tisti, ki se povzdigujejo nad njo. Marsi- kateri ponosni avtor ni dokončal svojega dela ali celo svoje poti, ker so ga grajali. Nekateri drugi pisatelji so prostovoljno dopustili, da so krmarili njihovo elemen- taro moč kakšni mali kritični rličkarji, kolikor si jih ravno niso otresli z vratu... Tako lahko neki nevažen anonimen recen- zent, ki v svojem življenju še ni objavil nobene knjige, snuje tujo in jo izlušči iz lupin podobno kot kurjak zna izvaliti jajca

z narodom porodijo, se razvijajo in po do- seženem višku spet odmro, torej razvojen pojav in jih je zato treba opazovati razvo- jo (zgodovinsko) — vsaka razvojna faza je posledica prejšnje in vzrok naslednji. — Za- četke slov. k. zg. moremo najti prav tako v romantiki (Kopitar, Cop). Pred tem obsta- ja sicer nekaj zgodovinskih zapiskov, ki pa niso nastali iz prepričanja o knjiž. kot spremenljivem organizmu, marveč iz ver- skoobrambnih (Trubar 1561), enciklopedič- nih (Valvazor, 1689) ali slovarskih nagibov (Pohlina). Slov. k. zg. se je dokončno raz- cvetela v zač. 20. stol. (Murko, Prijatelj, Kidrič, Žigon, Grafenauer) in z nadaljnjimi rodovi lit. zgodovinarjev. — Poglavitne slov. lit. zgodovine so napisali: Čop, Glaser, Ki- drič, Prijatelj, Grafenauer, Slodnjak, Borš- nikova, skupina avtorjev pri Slovenski ma- niti (od 1956 dalje v 7 zvezkih), Pogačnik/ Zadravec; učbeniške: Janežič, Sket, Grafe- nauer, Janež, Stupanova, J. Kos.

Prim.: M. Kmeč: Pregled slov. lit. zgod., v Liriki, epika, dramatika, 1965, 1971, tudi v Slov. jezik, lit. in kultura, 1974; A. Slod- njak: Slov. slovstvo, 1968. — Lit. o metodo- loških problemih lit. zgod. je tudi v slov. ogromna, vendar raztresena po različnih strokovnih in knjiž. revijah.

GENEZA (grš. nastanek, rojstvo) — za knjiž. zgod. predvsem nastajanje knjiž. de- la (gl. primer iz Slodnjakove razlage Pre- šernovih Gazel!)

TEORIJA KNJIŽEVNOSTI je po prevladujo- čem današnjem pojmovanju za razliko nor- mativni/predpisujoči poetiki opisna po- etika in pogostna soznačnica zanjo, le da jo označuje razširitev problematike (npr. filozofija književnosti ipd.).

POETIKA (grš. poetike tehné = umet- nost pesnjenja): veda o bistvu in oblikah književne umetnosti. — S pojmovanjem pesniškega se je menjavala tudi poetika: iz učbenikov in zakonikov/pravilnikov za pesnike se je ob koncu 18., skozi 19. stol. in še posebno v našem stoletju razvila opisna poetika, ki iz primerjalnega opazo- vanja književnosti ugotavlja različne mož- nosti in zakonitosti v pojavljanju književnih del. — Najstarejša znana poetika je Ari- stotelov fragment o tragediji in epi, ute- meljen na pojmu mimesis. Najbolj znana lat. poetika je De arte poetica (o pesniški umetnosti, oboje prev. v slov.); njen avtor Horac poudarja kot pomembne za knjiž.

Homerja, ne pa iz takšne ljudske ali kar žargonske popevčice. Za ljudsko pesem je začela kazati zanimanje šele romantika.

Tretji način opazovanja književnega besedila, prav tako med najstarejšimi, je kritično motrenje. Danes *kritiko* ob književni zgodovini in književni teoriji vse bolj pojmujejo kot tretjo temeljno književno vedo (Wellek, Warren: Teorija literature, srhrv. prevod 1965; Wellek: Kritični pojmi, srhrv. prevod 1966). Ni pa bilo zmeraj tako; včasih in marsikdaj še danes so jo imeli za posebno vrsto umetnosti. Ocena *umetniške* vrednosti književnega besedila je namreč v mnogočem prepuščena osebnemu okusu, torej ne more biti docela stvarno dokazljiva. — Po drugi strani pa je kritika sestavina književne zgodovine; s tem ko namreč ocenjuje književno besedilo, loči:

a) umetniško od neumetniške književnosti,

b) boljša od slabših besedil in piscev.

Če bi književni zgodovinar opazoval samo razvoj in potek književnosti, pa zraven ne bi ločil dobro od slabega, književno pomembno od nepomembnega, bi mu bila Prešeren in Zarnik enako zanimiva; prav tako Zdravljica in Don Quixote della Biatna vas (Zarnikova satira na Dežmanovo narodno odpadništvo, 1862). — Kakor vojaškega zgodovinarja bolj zanimajo večje in pomembnejše, usodnejše bitke, tako književnega zgodovinarja bolj zanimajo boljša in tehtnejša književna dela; ločiti jih po kakovosti mu pomaga književna kritika.

Kaj so pomožne književne vede

Vse druge vede, ki se še tako ali drugače ukvarjajo s književnostjo, lahko imenujemo *pomožne književne vede*. Predmet njihovega ukvarjanja ni izrecno književna umetnost, marveč s svojim posebnim znanjem o različnih rečeh po potrebi samo pomagajo temeljnim književnim vedam pri umevanju književne umetnine.

Takšna pomožna književna veda je *biografika* ali veda o življenjepisu. Ta ne razlaga književnega besedila neposredno, marveč njegovega pisca, avtorja. Bolj ali manj trdno je namreč lahko prepričana, da je književna umetnina tesno zvezana s pisateljevim življenjem, z njegovo usodo in z njegovimi nazori o različnih rečeh na svetu. Posebno pri lirskih pesnikih je takšna zveza res pogostna; tako si npr. slovenska književna zgodovina marsikdaj prizadeva razlagati Prešernove poezije z njegovim življenjem, z njegovo ljubeznijo do Primičeve Julije ipd. — Zlasti pri pripovednih in dramskih piscih pa je takšna zveza ponavadi veliko manj očitna in pomoč biografije pri razlaganju umetniškega besedila zato tudi veliko manj dragocena. — Biografika kot veda o tem, kako sestavljati življenjepis, čemu je pri tem treba posvečati posebno pozornost, *pomaga* s svojim posebnim znanjem, ki pa ni izrecno vezano na književno umetnost, književnim vedam pri razlagi književnega besedila (njena pravila in znanja veljajo tudi pri življenjepisnem obravnavanju diplomatov, politikov, vojakov, znanstvenikov ipd. — torej ne-umetnikov). Tesno z njo v sorodu je *psihologija* kot pomožna književna veda. Ta lahko pomaga na različne načine:

prav tako kakor puta, ki ga vali. « Vendar moramo, tako se mi zdi, biti ob tem hudo pravični, da ne zapademo podobno v nekritično psihozo proti kritikom, kakor zapadejo stanovalci kakšnega bloka v bojno razpoloženje proti svojemu hišniku. Marsikater literarni ustvarjalci si literarne kritike predstavljajo pač kot parazite ustvarjalcev. A mnogi teh pisateljev, ki so svojim delom podelili svojo substancno, rastejo in uspevajo v slavi in ugledu prav zaradi studij, recenzij, ocen (slabih ali dobrih), ki so jih kritiki posvetili njim. Te študije so največkrat kmalu pozabljene, tako da lahko rečemo, da so ustvarjalci v določenem smislu paraziti kritikov. Ali drugače povedano: kritiki, ki po svoji smrti ni zapustil ničesar, ker je vso svojo substancno žrtvoval v dobro in za ugled ustvarjalca — ali tak kritik res zasluži vzdevek parazit?

L. Kovačič
(*Delavnica*, 1974)

besedilo urejenost/skladnost, pravo izbiro snovi in oblikovno disciplino/red. Obe an-tični poetiki sta močno vplivali na razvoj kasnejše evrop. poetologije. — Precenjevanje obrazcev in veselje do sestavljanja pesniških pravil je povzročilo za časa re-nesance in humanizma pravo poplavo raz-ličnih poetik po vsej Evropi. Zelo znana in dolgo upoštevana je bila Scaligerjeva Poe-tices libri septem (1561). Približno sočasno so se ob dotlej izključno latinskih pojavile tudi poetike v narodnih jezikih — najprej v Italiji (med drugimi T. Tasso 1587), v Španiji (Lope de Vega, 1609), v Nemčiji (Opitz 1624); eden najbolj znanih franc. poetikov Boileau je svojo poetiko izdal 1674. — Malo kasneje je s švicar. avtorje-ma Bodmerjem in Breitingerjem (1740) za-čela v togo normativno poetiko vdirati predstava o ustvarjalni svobodi: poudarjala je fantazijo, čustvo, zanemarjala vnaprejš-nja pravila, uzakonjene oblike. Namesto dotlej obvezne verzifikacije se vse bolj uveljavlja proza (zlasti v pripov. umetnosti: pohod romana). Tak svobodnjaški duh preveva tudi prvo slov. sicer še skromno Pohlinovo poetiko v dodatku slovnici 1768. — Pri nas kot veda razmeroma šibko raz-vita: Pohlil, Čop, Macun, Gornik, Stritar, Pregelj, Isačenko, Omerza, Kelemina, Trdi- nova, Ocvirk, J. Kos, Vl. Kralj, N. Grafena- uer, D. Pirjevec in dr.

Prim.: v Uvodu našteje poetike: F. Petre: Prva slovenska poetika, SR XV/1967; D. Voglar: Vodnikovo spoznavanje Horaca, SR XIII/1961; F. Koblar, Ivan Gornik (Pri- spevek k Stritarjevi dobi), SR IX/1956. O sodobni p.: J. Snoj, Onutek poetike za lastno rabo, Probi III/1965; Z. Medić-Vokač: Ruski formalisti, Dialogi IX/1973; ista: Mi- sli, ideje in teorije M. Bahtina, Dialogi X/1974; M. Križman, E. Staiger v luči lit. ved, Dialogi IX/1973; D. Trojanović, Mesto W. Kayserja v nem. lit. vedi, Dialogi X/1974; D. Pirjevec, Strukturalna poetika in lit. zna- nost, SR XXI/1973; idr.

ESTETIKA (grš. — nauk o čutnem zazna- vanju); 1. nauk, filozofska panoga o lepem, njegovem bistvu in zakonitostih pojavlja- nja, o lepotnih tipih in pd.; tudi poetika se pogosto pojmuje kot del estetike, ki se ukvarja z lit. umetnostjo. Glede na temeljni filozofski nazor, na katerem so posamezne estetike osnovane, ločujemo empirično (ki temelji na izkustvu), psihološko (ki skuša pojem lepega utemeljevati s človekovim

a) V zvezi z življenjepisom skuša razkriti posebne duševne vzrode oziroma razloge pisateljskega snovanja.

* *Primer.* Zelo znan primer takšne razlage Cankarjevega književnega dela nudi Alojza Kraigherja razprava Ivana Cankarja zdravje, bolezen in smrt (Koledar Cankarjeve družbe 1939, 19 id.) Kraigher skuša v tej razpravi prikazati Cankarjevo pisanje z vidika pisateljeve bolezni duševnega vira: enureze ali neobvladanega mokrenja postelje med spanjem. — V obrambi pred nenehnim zasmehovanjem zaradi te motnje naj bi se mu pospešeno razvil um, jedkost, napadalnost, jezična iznajdljivost, hkrati pa tiha resignacija, obup: »Telesna šibkost je rodila moč duha.« »Bolezen... je rodila zdravje Cankarjevega duha«. Ker naj bi Cankar bolezen pojmoval kot posledico beraških razmer »na klanecu«, naj bi bila mogoče hkrati povod za njegovo družbeno-kritično usmeritev in napadalnost. — Ker je to bila obenem podaljšana otroška bolezen, ki je motila tudi njegovo spolno zmogljivost, naj bi se v Cankarju razrasel materinski kompleks: za življenjske spremljevalke si je izbral le starejše ženske — z njihovim razumevanjem je šele zmogel premagati bolezenske zavore. Po drugi strani pa si je nenehno želel mlade, nedotaknjene neveste; ker pa se ob nobeni takšni zaradi bolezni ni mogel spolno sprostiti, naj bi se ta njegova želja sproti spreminjala v pojem neuresničljivega hrepenenja po neznanem, lepem, nedosegljivem. — Na ta način je skušal Kraigher razložiti vrsto Cankarjevih besedil, zlasti pa povest Nina. Kraigher je bil namreč po psihologu Sigmundu Freudu (psichoanaliza) prepričan, da je sleherni pisec-umetnik nevrotik (duševno ne docela zdrav človek), ki si s fantazijo utvarja svet, kamor se zateka pred svojimi pomanjkljivostmi. — Razlaga je naletela na hud odpor, je pa lep primer, na kakšen način moreta biografika in psihologija s svojim znanjem pomagati književnemu razlagalcu. —

b) Psihologija lahko razlaga tudi potek umetniškega ustvarjanja: kaj in kako se v pisatelju dogaja ta čas, ko se rojeva pesniško delo. Govorimo o psihologiji umetniškega ustvarjanja (glej delo svetovno znanega slovenskega psihologa A. Trstenjaka enakega naslova, 1953!)

c) Posebno moderna pripovedna in dramska umetnost motivirata (upravičujeta) ali kažeta odločitve in početja svojih oseb ali književnih likov kot dejanja, ki jih povzroči njihovo notranje, duševno življenje.

* *Primerov za to je brez števila.* — Velik mojster takšnega »psihološkega« pripovedovanja je bil Cankar — predvsem v svojih kratkih pripovednih spisih, imenovanih črtice. Tam se nekako po Nietzschejevemu izreku, češ da se največje stvari dogajajo v najtišjih trenutkih, vse dogaja navznoter, brez zunanje hrupa, v človekovi notranjosti: izpraševanje vesti, čustvovanje, nekakšno posebno, neslišno odgovarjanje zunanjemu svetu. Njegova pripovedna proza je navadno že sama po sebi dovolj psihološko razumljiva, tako da kakšna posebna razlagalna pomoč ni potrebna. — Toda moderna pripovedna proza in drama ponavadi posebnih človeških dejanj, ki jih kaže in ki naj bi izvirala iz globinske zavesti ali podzavesti, ne razlaga: kar postavi jih pred bralca — z zamočanim skrivnostnim duševnim mehanizmom, ki jih je povzročil. — Sodobni slovenski pripovednik Andrej Hleng pripoveduje

duševnim ustrojem), formalno (ki se ukvarja predvsem z obliko), normativno (predpisujočo pravila za lepo), spekulativno (abstraktno teoretično), marksistično (ki temelji na marksističnem razmerju do umetnosti oz. do lepega nasploh). — Močno razvita je bila že pri st. Grkih (Platon, Aristotel), zanimanje zanjo pa ni uplahnilo do današnjih dni, saj skuša razlagati eno temeljnih lastnosti umetnosti oz. človeškega življenja sploh. — 2. skupni imenovalec vseh umetniških postopkov pri kakšnem avtorju ali skupini avtorjev, čeprav ti postopki niso izrecno filozofsko razloženi: vse tisto, kar dela umetnino lepo (pogosto kot opozicija ideji oz. ideologiji umetnine). — V tem smislu še raba »estetska stran umetnine« = lepota; estetski občutek (tudi pri bralcu/sprejemniku) = občutek za lepo; esteticizem = nazor, ki umetnino reducira na golo lepoto (larpurizem = umetnost zaradi umetnosti), zoper kakršnokoli pragmatično, družbeno, moralno, etično ipd. funkcijo umetnosti. — Lit. o predmetu nepregledno obsežna: poleg sistematičnih filozofskih estetik tudi številni zgodovinski in prolemski pregledi estetskih vprašanj.

KNJIŽEVNA KRITIKA (grš. kritike = večšina ocenjevanja) — ocenjevanje književnega besedila. Vpostavila in usmerja zveze med tekstom in občinstvom, odkriva vrednosti in slabosti besedila; z analizo skuša pokazati vzroke njegove (ne)učinkovitosti. Zato je odgovorna na eni strani pisatelju, ki ga lahko spodbuja ali svari, ter na drugi bralec, ki ga z lastnimi pri-znanji ali odklanjanji spodbuja h kritičnemu odnosu do knjiž. besedila. Pomembna za kritiko je sposobnost ustreznega pododžvetia umetnine, izdelan okus, sposobnost izražanja in prepricavanja, hkrati pa tudi knjiž. zgodovinska in knjiž. teoretska razgledanost, načitanost (erudicija). — Oblike knjiž. k. so bile skozi zgodovino različne: verzifikacija, impresija, esej, epistola (pl-smo), recenzija (lat. pregled, opazovanje), znanstveno analitična obravnava. Objektivna kritika bo skušala kar je mogoče zmanjšati moč sicer nujno osebne sodbe, torej se bo ravnala po kar se da trdnih, stalnih, neosebnih merilih. — Zgod. kritike kot stalne spremljevalke sleherne književnosti sega v začetke pismenosti; slov. sodbna k. se začela v času romantike (prim. B. Paternu: Slov. lit. kritika pred Levstikom, 1960), prvi razcvet pri Čopu; kasneje pri Trdini, Levstiku, Stritarju, Celestinu, Mah-

v noveli Grob zgodbo o ženski, ki išče grob svojega med vojno ustrujenega ljubimca. Njena ljubezen je še zmeraj tako živa, da se ne more znebiti njegove podobe. Pri iskanju pa ji lahko pomaga le človek, ki je bil svojčas neusmiljeno zaljubljen vanjo: samo on ve za grob. Pod večer se nato oba — potem ko sta se pogodila, da se mu bo ona zato dokončno vdala — odpravila na grob odkopat; ko je bivši ljubimec odkopan, je tam samo še pol razpadlo, razkrojeno truplo. Ženska se vrže nanj, iz neugasle ljubezenske sle, hkrati pa se v njej dokončno razkroji podoba živega ljubimca. — Pri razlagi oziroma doumevanju nagibov za dejanje ženske v noveli lahko psihologija s svojim posebnim znanjem o delovanju človekove duševnosti posredno pomaga literarnim vedam; v tem primeru spet psihoanaliza.

Nadaljnja zelo razširjena pomožna književna veda v tem smislu je *sociologija* ali veda o družbi. Ker človek ne živi nikoli sam, marveč v družbi z drugimi ljudmi, in ker kot pisatelj namenja svoja besedila drugim ljudem, méni ta veda, da je tudi književno besedilo v veliki meri posledica takšne družbenosti.

* *Primer.* Slovenski literarni zgodovinar in sociolog Miklavž Prosenec je pred leti napisal knjigo o tem, kako je nastal dadaizem. — Med prvo svetovno vojno so se v Švici zbrali številni umetniki-ubežniki iz vse Evrope. Kljub temu, da so bili med njimi veliki umetniki, jih je bilo pa toliko, da se v Švici s svojimi veščinami zlepa niso mogli preživljati. Sicer so kar naprej prirejali različne prireditve, vendar je bilo teh prireditev preveč, obisk premajhen, živeli so v skrajni bedi. Švicarsko malomeščansko, filistrozno občinstvo se enostavno ni zmenilo zanje (plačalo vstopnine). Zato so umetniki začeli iskati načine, kako bi to občinstvo vendarle privabili: začeli so ga izzivati z duhovitimi, pa neumnimi domisleki; izzivali so malomeščanske moralne predstave; razkrojili so tradicionalne oblike — besedo, zgradbo, spodobnost. Izmislili so si npr. gimnastično poemo, ko so med govorjenjem nezveznih besed in glasov telovadili ipd. Zaradi nenavadnosti teh predstav (v Cabaret Voltaire, Zürich) je občinstvo zdaj trumoma prihajalo in se zgražalo (zraven pa seveda plačevalo vstopnino). Umetniki so publiko provocirali in iz tega je nastal poseben književni in siceršnji slog, poimenovali so ga DADA.

Pomen sociologije za razumevanje književnosti poudarja predvsem marksizem. Trdi namreč, da je umetnost zmeraj na neki način odsev razmerij v družbi, v razredni družbi predvsem razmerij med družbenimi razredi, to je med lastniki proizvodnih sredstev (danes kapitalisti, včasih fevdalni gospodje, lastniki sužnjev) in med neposrednimi proizvajalci (proletarci, delavci.) Glej tudi desno!

Tudi *filozofija* kot veda je koristna pomočnica književnih ved. — Kadarkoli kaj slišimo o Stritarju, zmeraj je zraven tudi kaj o tako imenovanem »svetoboliju«, to je mišljenju-filozofiji, ki meni, da je naš svet hudo žalostna zadeva, v njem da sta namreč ideal in resničnost, hotenje in dosegljivost nezdružljiva in da zato svet človeku povzroča samo bolečino. Seveda je svetobolje v tem obrazcu le končni izid, končni rezultat razvejanih romantičnih

Seveda tudi najgenialnejši mislec, pesnik, umetnik ni kak astraalni proizvod, pač pa je naraven proizvod tiste socialne sfere, iz katere je izrastlel.

A. Aškerc, 1898

O socialni literaturi se je pri nas res mnogo pisalo, tudi mnogo nesmiselnosti. Govorili smo o proletarski umetnosti, o njenih nalogah in vrednotah. Prišli pa smo tako daleč, da je socialnost postala fraza. — — — Prava proletarska literatura nastane le iz občutja življenja in nove strukture proletarske družbe. Ni pa že vsako pisanje proletarska umetnost. Recimo, ako kdo izmed nas popisuje tovarne in delavce, ne pove nič drugega, kar zna povedati meščanski pripovednik. — — —

Jaz sem meščanski otrok. Otroci tistega malomeščanstva, ki je še pred nedavnim prišlo z dežele v mesto, se povzpelo do skromnega blagostanja in je imelo manj smisla za kmeta, kakor ga je imel fevdalec. V tem svetu sem spoznal, da malomeščan ne pozna nobene ljubezni do človeka, nobene resnične svobode, da ni ne veren ne pobožen, ampak da živi v strahu pred gosposko in cerkvijo. Delavca je vedno smatral za nižje stoječega človeka, čeprav ga kot mali človek ni izkoriščal, kakor ga je kapital. — — — Delavca sem še manj poznal.

J. Kozak

Opozorilo: V želji po kar se da nazorni interpretaciji prihaja tudi v marksističnih razlagah besedne umetnosti do neprimer- nih poenostavljanj. — 1958 je publicist Ra- divoj Rehar v sarajevski reviji Izraz objavil razpravo o Prešernovi poeziji. Trdil je, da je ta nastala v času buržoazne družbene ureditve in zanjo. Ker se je do danes družbeni red docela spremenil, buržoazno druž- bo je zamenjala socialistična, naj bi bile te pesmi postale nezanimive, neustrezne, ne- pomembne, le zgodovinski dokument. — Pri tem ni upošteval npr. Prešernove iz- ločenosti iz takratne družbe in s tem sklad- ne naprednosti, ki se ni ujemala z interesi sočasne meščanske družbe; ni upošteval večno aktualnih in ponovljivih stani, ki so človeku zanimiva ne glede na določni zgo- dovinjski kontekst. Prešernovi poeziji pa pomenijo osnovo; ni upošteval tkim. Ima- nentno literarnih kvalitet Prešernove poe- zije, npr. izredno izraznost njegovega je- zika, bogastvo metaforike ipd. — Zaradi skrajnega poenostavljanja in izkrivljanja

niču, Iv. Cankarju, Iz. Cankarju, Koblarju, F. Vodniku, Kosovelu, Vidmarju, Debeljaku, Borku, Brnčiču, Zihertu, Vi. Kralju, J. Kosu, Meljaku, T. Kermaunerju, Grünju, D. Segi, Štihu, Šiferju, Sniju, Inkretu, D. Ruplu, J. Horvatu idr. (prim. pregled v Slodnja- kovem Slov. slovnstvu, 1968). — V roman. je- ziki in v angl. izraz kritika pojmovno pre- kriva tudi tisto, kar pri nas označujemo kot lit. zgod.

Prim.: R. Wellek, Kritični pojmi, srhrv. prev. 1966; B. Paternu: Slov. lit. kritika pred Levstikom 1960; isti: Estetske osnove Lev- stikove lit. k., 1962; F. Zadravec, Slov. knjiž. k. v Slovenski knjiž. 1945—1965, 1967. F. Levstik: Objektivna k., SN 1968; J. Stritar, Kritična pisma, SG 1968 idr.; danes: B. Zihert, Nekaj opomb o naši kritiki, NSodb 1/1953; T. Kermauner: Nekaj o na- ravn. lit. k., predvsem normativne in tem- tizirajoče, Probl IX/1971; N. Grafenauer, Kritika in poetika, Znamenja 48, 1974 in številni drugi, raztreseno po revalnem ti- sku (prim. npr. Dialogi VIII/72).

BIOGRAFIJA (grš. bios = življenje, gra- phin = pisati); opis življenja, kot tak veja zgodovinskega pisanja: povezuje v smisel- no celoto zunanje pojave človekovega živ- ljenja in njegove notranje poteke. Glavna naloga: predstaviti človeka v okolju in ča- su, kako si je izoblikoval svoj svetovno- nazorski in človeški, duhovni, moralni ob- raz in pa — kako se svet skozi takšen osebni »filter« kaže v knjiž. besedilu. Da- nes pogosten dvom v vrednost biografike kot knjiž. vede; pesniško delo obstaja v smislu lastnih zakonitosti (imanentno) in ga zato ni smiselno razlagati od »zunaj«, to je z biografijo, družbenimi razmerami ipd.

MARKSIZEM opazuje literarno umetnost predvsem kot družbeni oz. družbeno idej- ni, pogosto razredni pojav (kadar gre za umetnost tkim. razredne družbe). V knjiž. naj bi se predvsem zrcalila zgod. nasprotja med posameznimi družbenimi razredi (ne- posrednimi proizvajalci in lastniki proiz- vajalnih sredstev) oz. družbene razmere vsajalnih sredstev. Družbeni razmeri po- poudarjajo tudi pomen tradicije in pa po- sebni izrazni možnosti v vsakršni vrsti umetnosti posebej: tako je besedna umet- nina razmeroma zapleten splet odsevanih družbenih odnosov in tkim. imantentnih li- terarnih pojavov, to je takšnih, ki so mo- goči samo v lit. — odvisni so npr. od iz-

filozofiji, ki v skladu z znanjem »romantičnim pesimizmom« vodijo v tak zaključek. Njihovo podrobnejše poznavanje pomore natančnejšemu doumetju književnega besedila, ki takšno filozofijo tako ali drugače upošteva.

* *Primer.* Sodobni slovenski pripovednik in dramatik Dominik Smole je l. 1958 izdal roman »Črni dnevi in beli dan«. V njem je govora o profesorju – slikarju, ki zapravlja dneve svojega življenja v navidezno pomembnem delu, o igralci Maruši-rdečelaski, ki si prav tako laže, da počne same važne in smiselne reči, čeprav oba nekako čutita, da je vse njuno početje v resnici nesmiselno, ničevno. Celo ljubita se bolj iz dolgočasne navade kakor pa zares. Potem igralka bolj po naključju stori samomor. Njena smrt je za slikarja trenutek, ko obračuna s takšnim praznim načinom življenja. Ko po naključju potem še vidi mlado žival, ki si komaj rojena na vse kriplje prizadeva postaviti se na lastne noge, spozna, da mora človek živeti odgovorno, sam, po svojih močeh in nazorih; nobena laž, nobena utvara mu pri tem ne pomaga. – Zgodba sama na sebi in s svojim poukom ni bogve kako nova in posebna. Če pa ob njej hkrati poznamo tako imenovano eksistencialno filozofijo (Sartre), ki govori na podoben način in je bila tisti čas pri nas zelo cenjena, se iz besedila nenadoma prikaže vrsta dodatnih, širših in natančnejših pomenov; ti bi brez filozofske pomoči ostali skriti ali le delno umljivi.

Takšnih pomožnih ved bi lahko našli še več; v glavnem pojmujejo *sleherno vedo*, katere predmet raziskovanja sicer ni literatura, tisti hip, ko pomaga književnim vedam posredno ali neposredno doumeti književno besedilo, kot pomožno književno vedo. – Naj tukajle omenimo vsaj še eno, brez katere si sodobne književne vede že skorajda ne moremo predstavljati; to je *bibliografija* ali veda o popisovanju knjig (Nemci imajo za ta del mnogo razsežnejši pojem – knjižoznanstvo); v širšem pomenu se veda ukvarja z vsem, kar je povezano s knjigo, v ožjem pa je bibliografija smiselno urejen in razvrščen popis knjig in spisov.

Prav poseben položaj v tem sklopu zavzema *stilistika* ali veda o stilu, slogu, o načinu jezikovnega izražanja (gl. poglavje o slogu). Stilistika je pri literarnih razlagalcih vse bolj upoštevana; besedna umetnina se pač izraža jezikovno in to je ena njenih temeljnih lastnosti – tako je veda o možnostih in načinih jezikovnega izražanja za literarne vede nadvse pomembna. Najpogostejše pojmujeemo stilistiko kot vedo, ki družji jezikoslovje s književnimi vedami. Seveda pa je treba pri tem upoštevati, da se stilistika ukvarja z načini jezikovnega izražanja *nasplošno*, torej ne le s slogom leposlovnega pisanja – marveč tudi pogovornega, poslovnega, strokovnega, časopisnega in sploh vsakršnega izražanja; v najširšem smislu tudi likovnega, glasbenega, arhitekturnega, gledališkega. Torej je treba od stilistike v širokem pomenu besede ločevati jezikovno stilistiko, v njenem okviru pa praktično od *literarne* ali vsaj splošne jezikovne stilistike; zadnji dve se z mnogimi svojimi poglavji vključujeta v poetiko (poetika jezikovnega izražanja). Tako stilistike za potrebe književnih ved najpogostejše nimamo več za pomožno književno vedo, marveč njen obsežen del kar za sestavni del literarne teorije oziroma poetike.

sociološkega načina razlaganja književnega besedila je razlaga naletela na hud odpor.

Tendenco se mora izražati v sami situaciji in dejanju, da je ni potrebno vleči za lase in nikakor ni pesnikova dolžnost, da bralcu s prstom pokaže prihodnjo zgodovinsko rešitev družbenih konfliktov, ki jih opisuje.

Engels v pismu Mini Kautsky

raznosti jezika kot medija, v katerem se besedna umetnina izključno pojavlja, ali od lit. izročila, saj ne more nastati neodvisno od njega (npr. stalne oblike, zvrsti in vrste, ki so »preživele« velikanse družbene spremembe; na drugi strani je to zgodovinska kontinuiteta lit. razvoja, ki le postopoma odpravlja staro in uvaja novo). Prav zato se ustvarjalna marks. lit. veda v svojih raziskavah ne omejuje le na ugotavljanje ustreznih snovi ali premih ideoloških izjav v knjiž. besedilu, marveč skuša družbenost besedne umetnine pokazati v vsej skriti kompleksnosti/celotnosti, tudi na takšnih ravneh, ki se za ta del na videz ne zdijo prav nič ustrezne. V svojem dialektičnem mišljenju namreč ve, da je lit. umetnina ob vsej spletenosti (snov, ideja, zgradba, jezik/slog idr.) vendarle enotna v tem smislu, da se posamezne analitično pojmovane vrline na najrazličnejše načine medsebojno podpirajo in vsklajajo, pač s težnjo po kar se da učinkovitem sporočilu. Zato marks. lit. veda pozorno sledi razvoju in dosežkom najrazličnejših sodobnih literarno raziskovalnih in razlagalnih metod in z njimi – ob ustreznih kritični presoji – bogati svoje postopke, širi možnosti in prepričljivost lastne interpretacije. – Pri nas začetki v tridesetih letih tega stol. (Žiherl, Kreft, Kardelj, Brnčič), razcvet neposredno po drugi vojni (npr. Kos idr.)

Prim.: Marx-Engels, O umetnosti in knjiž., slov. prevod 1950; F. Mehring, Pri-
spevki k zgod. knjiž., slov. prev. 1952;
G. Plehanov, Umetnost in lit. I–II, slov.
prevod 1951; Lenin o kulturi in umetnosti,
slov. prevod 1950; M. Gorki, O literaturi,
slov. prevod 1952; G. Lukács, Razprave in
eseji o realizmu, slov. prev. 1952. – Dalje:
I. Brnčič, Umetnost, progres in progresiv-
nost, LZ 1936; B. Žiherl, Književnost in

KNJIŽEVNA VEDA (KNJIŽEVNE VEDE)

temeljne književne vede

literarna teorija
(stilistika)
književna kritika
hermenevtika
književna
zgodovina

pomožne književne vede

(stilistika)
psihologija
sociologija
etnologija
filozofija
zgodovina itd.

II. Kaj je literatura

Doslej smo skušali odgovoriti na vprašanje o tem, kaj da je literarna teorija. Rečeno je bilo, da je to veda, ki se na poseben način ukvarja z literaturo: *literatura je predmet njene obravnave*. Tako se zdaj pojavlja samoumevna naloga: pojasniti, kaj da je literatura. Odgovor je ena začetnih in hkrati najtežavnih nalog književne teorije.

Še prej pa je treba pojasniti nekaj reči, ki se zde sicer na prvi pogled kar se da samoumevne.

Najprej beseda *literatura*; ta je latinskega rodu in prvotno pomeni črkovno pisavo (lat. littera = črka), pisavo s črkami (v nasprotju s slikovno, klinopisno ipd.). Sklepati smemo, naj bi beseda sprva označevala vse s črkami zapisano umovanje; ne glede na to, čemu to pisanje služi. Podobno je beseda neredko rabljena še danes, le da jo radi predmetno oziroma tematsko opredeljujemo. Spisom ali knjigam, ki se ukvarjajo s strokovnimi vprašanji, pravimo »strokovna literatura«: elektrotehniška literatura, športna literatura, ribiška literatura; spisom in knjigam, ki se ukvarjajo s političnimi vprašanji, politična literatura — Takšno pojmovanje literature je zelo blizu pogledom stare filologije; ko je Matija Čop pisal za Šafarika zgodovino slovenske literature (okrog 1830, izšla šele 1864), je v posebnih poglavjih popisal tudi slovensko babiško, čebelarsko, kuharsko, cerkveno in podobno literaturo; na koncu koncev seveda tudi leposlovno. — Besedo pogosto na podoben način rabimo tudi žargonsko; ko si za nedeljo nakupimo zabavno časopisje, se pohvalimo: Dobro smo se založili z literaturo! To pomeni, da premore beseda v rabi več pomenov, ki so si sicer vsebinsko sorodni, pa vendarle merijo na zelo različne reči. — V že omenjeni razpravi »Literarna zgodovina« je slovenski književni zgodovinar Ivan Prijatelj zato svojčas skušal napraviti terminološki red in je (po ruskem literarnem kritiku Belinskem) določil, naj beseda *slovnost* (iz slovo = beseda) označuje sleherni narodno umovanje v besedi (slovu) — zapisano ali ne zapisano; beseda *književnost* vse tisto slovnost, ki se je ohranilo v knjigah, in beseda *literatura* »umetnost, upodabljaajo z uporabo dovršene jezikovne oblike: torej leposlovje« (l. c. 4).

Nas seveda zanima literatura v zadnjem pomenu: kaj da je kot besedna umetnost, leposlovje.

Literarna teorija ponavadi na to vprašanje nima pripravljenih enostavnih odgovorov; pomaga si z vsemogočimi primerjavami — svojčas predvsem s primerjavami med različnimi umetnostmi: besedna (književna) umetnost se od glasbene, ki se izraža s toni, ali likovne, ki se izraža z barvami in liki, razlikuje po tem, da se izraža z besedami. To njeno posebno izrazilo narekuje zakonitosti njenega obstajanja.

Danes skuša veda to storiti vse pogostejše s primerjavami med različnimi rabami jezika in govora. Iz zelo širokega popisa in razlage jezikovnih in govornih pojavov, ki sodijo k literarni umetnosti, upa izoblikovati pojem književnosti kot umetnosti.

Da bi bili bolj določni, skušajmo prikazati nekaj takšnih primerjav s

prevratne dobe (+ spremna polemika J. Kozak, J. Vidmar idr.), NS VII/1952; B. Zihari, Umetnost in miselnost, NSodb III/1955; IV/1956; isti, O humanizmu in soc., 1965 (več razprav); J. Kos, Problemi marksist. estetike, B II/1953; isti, O marks. estetiki in marks. lit. kritiki, B II/53; F. Zadavec, Marksizem in knjiž., JIS XII/1967; isti, Lit. zgod. in marksizem danes, Dialogi IX/1973; P. Matvejevič, Marksizem, estetika, kritika... Sodb XXII/1974; idr.

BIBLIOGRAFIJA (grš. biblos = knjiga; grapheln = pisati): nauk o knjigah, veda o njih in njihovem popisovanju. V vseh znanih nepogrešljiva pomožna veda, ki se ukvarja s sestavljanjem, opisovanjem (naslov, založnik, štev. zvezkov, leto in kraj izida, format, tudi kratka »vsebinska« navodila) ter oceno (kritična b.) pisanja (književnih besedil in tkim. sekundarne/druge lit.) po avtorjih, obdobjih, posebnih strokovnih področjih ipd. V ožjem pomenu tudi seznam knjig. Ločiti je treba splošno od strokovne, tematske (ista snov), časovno omejene (za eno leto, za stoletje), regionalne/področne (b. štajerskih tiskov), založbene (b. založbe Borec), osebne in pd. b. Urejenost knjižnih naslovov, njihovo zaporedje se ravna po abecednem zaporedju avtorjev oz. stvarnih pojmov, po kronologiji (zaporednosti izhajanja) ali po pomembnosti. — V b. ločimo glede na primarno in sekundarno lit. praktično med »virni« in »literaturo«. Če npr. pišemo razpravo o poeziji F. Prešerna, so vir našega zanimanja njegove pesmi, zato bomo seznanam vseh tistih pesmi, ki jih bomo v razpravi upoštevali, zapisali pod »virni« (primarna lit.); hkrati pa bomo vse spise drugih avtorjev, ki so se kdaj ukvarjali s tem vprašanjem in ki jih bomo upoštevali tudi sami, zvrstili pod oznako »literatura« (sekundarna lit.).

Prim.: J. Logar, Uvod v bibl. 1970; idr.

STILISTIKA (lat. stilus = pisalo; kasneje način pisanja): veda o slogu/stilu. — 1. normativna s. je sistem pravil, po katerih se je treba ravnati, če se želimo pravilno in lepo izražati; 2. splošna s. — veda o načinu jez. izražanja na sploh; raziskuje tkim. slogovno oblikovanje jez. gradiva. Pomaga si predvsem s slovniškimi pojmi, pa tudi s psihologijo, estetiko (vedo o lepem) ali filozofijo. Gl. še »stil« oz. »slog«!

Prim.: A. Ocvirk, Novi pogledi na pesniški s., NS 1951; J. Toporišič, Praktična

l. c. = kratica za »loco citato« (lat.) = na (že) navedenem mestu (knjigi, spisu): pogosto rabljena kratica pri citiranju — zaradi izognitve ponovnemu podrobneju navajanju bibliografskih podatkov za navedek; podobno kratica ib. ali ibid. = ibidem (lat.) = prav tam, na istem mestu (ki smo ga že navajali).

pomočjo žive pesniške umetnine. Za pomoč smo si izbrali znano pesem Janka Glazerja *Ciproš*. (Spominu sina.)

Ko ciproš zacveti,
so naše frate rdeče:
tako iz rane speče
kdaj se pokaže kri.

Kjer rastel, zelenel
je gozd dreves košatih
in ptic v njem — nád krilatih —
je zbor brezskrben pel;

kjer bučal je vihar
skoz veje in vrhove
in poln moči njegove
bil svet je, vsaka stvar —;

tam frata zdaj leži;
le ciproš cvete rdeče:
kakor iz rane speče
pokaže kdaj se kri.

Pesem je razmeroma lahko umljiva. Če jo skušamo kljub temu razložiti, jo naj kar s pesnikovimi besedami:

»Ciproš, ki s svojim rdečim cvetjem spominja na kri, je v pesmi simbol: spomin na sina, ki je padel in je ostala po njem samo še skrita rana — kakor posekajo gozd in na njegovem mestu vzcveti samo ciproš, rdeč kot kri« (J. Glazer: O ciprošu, fratah in še o čem, Planinski vestnik 1967, 62).

1. Iz pesmi in še bolj iz razlage je razvidno, kako je za smiselno dojetje besedila predvsem treba vedeti, da je ciproš rdeče cvetje, ki zacvete na izsekanih gozdnih goličavah. Večina slovenskih bralcev, še posebej mestnih, najbrž ne bo vedela, kakšen da ta pohorski »ciproš« natanko je; zato bo svojo predstavo o rdečem cvetju gradila na najrazličnejše načine; mnogi verjetno kar s spominom na rdeče vresje, vsi pa prav zaradi takšne nedoločenosti z najbolj živo predstavo o rdečem cvetju, ki se jim je kdajkoli vtisnila v spomin. Nepoznavanje ciproša in njegovih natančnih oblik bralca pri razumevanju pesmi torej ne bo prav nič motilo: nasprotno — obudilo in spodbudilo bo njihovo predstavo domišljijo.

Strokovni sestavek bi v takšnem primeru deloval popolnoma drugače. Tam bi avtor skušal najprej natančno določiti, kaj in kakšen da pravi »ciproš« sploh je; da ga bralec ne bi zamenjal za kakšno drugo rastlino; da ne bi običajnemu besednemu pomenu (denotaciji) pripisoval kakšnih svojih sopomenov (konotacij, označitev). Ker gre za rastlino, si bo pri tem pomagal še z botaničnim tehničnim terminom v latinščini. — Tako je v sestavku, ki smo ga že omenili, Glazer skušal tistim bralcem, ki bi jih ciproš zanimal s strokovnega, botaničnega vidika, reč pojasniti takole:

— — Meni je poezija izliv neke nape-
tosti v človeku. Ta izliv je tem bolj krepak,
tem bolj v zvezi z življenjem, tem več glo-
bin in več širin odseva, s čim večjo inten-
zivnostjo je poet gledal svet in čim inten-
zivneje je živel z umom, voljo, strastmi.
Poezija je neka pot do samega sebe in do
človeka, neko živo gibanje proti stvarim
in središču vsega, približevanje centru.
— — To stvarjanje je slepo, a bolj bistro-
gledlo kot ves intelekt. — — Svet je takrat
velikanska klaviatura, in če pritisneš in
vprašaš: Si tukaj? — ti odgovori v zvoku
duh: Sem. Čim večji je umetnik, tem ob-
sežnejša je klaviatura, in če bi bil popoln,
bi mu pel ves svet. Laž je pa tisto, če
človek v trenutkih, ko ni v njem sile, hoče
markirati to veličino. To je verzificiranje,
hinaščina, umetnost je pa resnica sama.

O. Župančič

stilistika, JIS XI/1966; J. Kos: Sodobna lit.
teorija in knjiž. s. v: Novi pogledi na pouk
knjiž. 1961; J. Pogačnik, K problematiki
preučevanja slovstvenih izrazov, Dialogi
V/1969 idr.

LITERATURA (pesništvo, poezija, leposlov-
je/beletirja, besedna umetnost); vprašanje
je posvečeno celo poglavje; tu naj poja-
simo samo rabo ustreznih izrazov v lit.
vedi in v tem priročniku. Za isti pojem je
v rabi vrsta pojmov, ki se pomensko
le malo in zelo pogojno ločujejo (smisel-
nejše je — po Prijatelju uvedeno — loče-
vanje med slovstvom in književnostjo oz.
literaturo). Izraz »besedna umetnost«, ki se
zadnje desetletje pod pritiskom tkim, slo-
govno interpretativne literarne vede moč-
neje uveljavlja, se ne zdi izdatno bolj
upravičen od drugih, saj premore sleherni
tekst poleg besedne izraženosti tudi tkim.
duhovno strukturo; po drugi strani pa je
besedna umetnost tudi retorika, ki ni nu-
jno leposlovje itd. Zato rabimo v tem pri-
ročniku vse te izraze vzporedno, drugega
ob drugem; tudi »pesništvo«, ki se sicer
pomensko označuje vse bolj nagiblje v
označevanje »lirike« (pesnik = lirik; pisa-
telj / pripovednik, dramatik).

Poezija (grš. poiesis, iz poien = delati),
pesništvo; v širšem pomenu književna
umetnost nasploj; ker pa je dolgo bila
eden prvih pogojev za leposlovnost bese-
dila verzificiranost, označuje beseda da-
nes zvečine (lirsko) verzifikacijo (v franc.
angl., deloma tudi naši terminologiji). Po-
menski izvir za naše besede pesem, pe-
snik, pesništvo je isti kakor za peto pe-
sem, pevca: pesem je besedilo, ki se
(lahko) poje, pesnik = pevec. Še Levstik
navaja po nekem ljudskem verzekovcu
misel, da se pesmi, ki se ne poje, reče
»verzi«. In kakor zgoraj: ker je bila veri-
ficiranost do nedavna eden izmed temelj-
nih pogojev za literarnost besedila, se je
pomen besede »pesem« — deloma z na-
slonitvijo na nemško terminologijo (Dicht-
ung) — razširil na vso literarno = pesni-
ško umetnost. Beseda je torej dvopomen-
ska: zlasti v starejši rabi označuje literarno
umetnost nasploj, danes je pogostejše si-
nonim za »liriko« oz. »verzifikacijo«.

Besedna umetnost — sinonim za knji-
ževno, literarno, leposlovno poetično umet-
nost. Označa je nastala iz spoznanja, da
književna umetnina zunaj jezika/besede
ne more nastati, in da je zato knjiž. umet-
nost predvsem umetnost oblikovanja be-
sednega gradiva, najbolj ustrezna razlaga

»Ciproš je na Pohorju znana rastlina, vsaj domačinom. Izraz ni morda v rabi povsod — jaz ga imam z doma, severnega pobočja Pohorja, profesor Koprivnik, ki je bil doma z južne strani, imenuje rastlino ciprež in pravi o njej (v knjigi Pohorje, str. 55): »Ciprež ali ozkolistni vrbovec (Epilobium angustifolium) zahteva mnogo sonca in svetlobe, zato ga najdeš le po sončnih goličavah, tod pa ga je toliko, da ovije, ko cvete, goličavo v rdeč plašč. Jedva je drevje posekano, že se naseli ciprež v nebrojni množici po fratah ... Dorasel ciprež ti sega do pasu! Tako Koprivnik. Ko sem kasneje iskal besedo še drugod po knjigah, je nisem našel, vsaj ne v tem pomenu ali pa v tej obliki. Pletersnik in Benkovič (v rastlinskem imeniku) označujeta z izrazom ciproš neko drugo, grmičasto rastlino (Santolina chamaecyparissus), medtem ko za »epilobium« pozna Pletersnik samo označbo vrbovec, Benkovič pa poleg vrbovca tudi še kiprc, kipej, žibrje, kar je verjetno iz istega korena kakor ciproš. V ključu za določevanje cvetnic in praprotnic dr. A. Piskernikove ima naziv obliko ciprje. Meni je beseda znana in domača izza otroških let in ko sem jo zapisal v pesmi (Ciproš), mi še na misel ni prišlo, da bi jo bilo treba pojasnjevati« (o. c.).

Če si po takšni zelo natančni Glazerjevi razlagi ogledamo še botanični priročnik Mala flora Slovenije, bomo na straneh 169–171 ugotovili celo vrsto med seboj sicer malce različnih popisov rastlin iz rodu svetlinovcev (onagraceae) in iz rodov vrbovec ter ciprja (epilobium, chamaenerion), ki bi lahko bile tudi ciproš, ki pa jih botanična veda med seboj natančno razlikuje. Torej bi se dalo reči nekako takole: medtem ko morata strokovnjak in bralec strokovne literature natančno vedeti, kaj kakšna beseda označuje, in ji ne smeta pridodajati nobenih posebnih sopomenov (ena in ista beseda torej ne more in ne sme označevati dveh ali več različnih, pa čeprav podobnih reči), računata pesnik in bralec pesniške umetnine na mnogoterno in različno dodajanje osebnih pomenov. — Prav zato si znanstveni, strokovni jezik sposojajo toliko izrazov iz tujih jezikov, predvsem iz mrtve latinščine: da ti izrazi ne bi bili z ničimer sopomensko obremenjeni.

Zato tudi stilistika ločuje tako imenovano komunikativno funkcijo jezika od tako imenovane ekspresivne, izrazne. Kadar je jezik sredstvo praktičnega sporočanja, je predvsem denotativen — besede premorejo predvsem en, običajen pomen; kadar je ekspresiven, pa je ob vsej denotativnosti še bogato konotativen, besede pri sprejemanju omogočajo še polno različnih sopomenov, odtenkov, zvez in podobnega ter na ta način spodbujajo predstavno domišljijo, vzpostavljajo tako imenovano eidetično videnje (gl. desno!), domala čutno otipljivo domišljijsko predstavo. V jeziku književnega besedila se obe funkciji sprepletata.

* Ruski formalisti so si pri opisovanju vprašanja pomagali s temle primerom: Ko sliši odrasel človek besedo »miza«, bo pri tem pojmoval docela nekonkreten kos pohištva, predvsem njegove najbolj splošne značilnosti: štiri noge in ravno ploskev, ki jo te štiri noge nosijo. V življenju je odrasel človek videl že toliko različnih miz in tolikokrat je že izgovoril besedo »miza«, da mu beseda-znak ne zbudi nikakršne žive predstave več. Človeški razum

besedne umetnine pa zato tkim, slogovna interpretacija (Spitzer, W. Kayser idr.).

Prim.: Horatius Fl., O pesništvu; sprem. beseda K. Gantar, Kondor 59, 1963; Fr. Levstik: Pesmi, zložil Matija Kračmanov Valjavec 1855, v Levst. ZD VI 1956, 7 i. sl.; V. Belé, Nekaj literarnega, Čas IV/1919, 317 i. sl.; V. Skuhala, O poeziji, Mladika II/1921, 149–50; J. Kelemina, Pogledi na sodobno pesništvo, LZ 1922; J. Puntar, Literarna umetnina, DiS 1924; A. Res, O postanku poezije, DiS 1924; F. Čibelj, Funkcije pesništva, LZ 1926; F. Bradac, Arhitektonika in simetrija v stari klasični poeziji, Razprave Znanstv. društva za humanist. vede v Lj. I, 1928; I. Brčić, Fragment o umetnosti, Književnost 1935; J. Koruza, O začetkih slov. pesništva, JiS XVII/1971–2; R. Katičič, Književni i neknjiževni tekstovi, Umjetnost riječi XIV/1970; N. Grafenauer, Kritika in poetika, Znamenja 48, 1974; D. Pirjevec, Idejno etična vsebina in pesniškost pesniškega teksta, JiS XX/1974–5; o besedni umetnini: Š. Barbarič, Nekateri vprašanja lit. interpretacije, JiS XI/1966; F. Bernik, O interpretaciji besedne umetnosti, Sodb XIV/1966; F. Zdravc, Pogledi na besedno umetnost, 2. Tema umetništva v poeziji ob moderni, JiS XII/1967; Z. Lešič, Jezik i književno delo, 1971 idr.

LITERARNA DENOTACIJA IN KONOTACIJA. Jezik premore dvoje temeljnih funkcij: tkim, komunikativno in ekspresivno. Vsaka beseda premore običajni, splošno rabljeni, vsem enako razumljivi, habitualni (komunikacijski) pomen (beseda ta pomen denotira = označuje) in vrsto možnih priložnostnih (ekspresivnih) pomenov (beseda jih — ob običajnem pomenu — sooznačuje/konotira). Gl. levul — Podobno ne velja za zgodbo ali siže, za književne osebe, dogajalne situacije; tudi v knjiž. osebi se morejo skrivati različni dodatni pomeni (deseti brat Martinek Spak ni sam šaljiv razcapanec, marveč še skrivnostni maščevalec, naskrivaj je gosposkega rodu, posebne preteklosti ipd.). — Prav velik razpon različnih sopomenov omogoča, da si bralec po svojem razpoloženju, dojemljivosti, potrebah izbere tistega, ki mu je najbližji in s tem vzpostavi živo, eidetično predstavo. Zato meni del sodobne lit. vede, da je bogata konotativnost eden temeljnih pogojev literarnosti besedila (množino možnih pomenov imenuje

Prvih trideset let nam daje tekst, naslednjih trideset pa komentar.

A. Schopenhauer

Mlad človek vse rad bere, lepo in hudo, in vse mu gre enako do živga. Ko pa je človek starejši ... eh, kaj bi!

C. Kosmač

Človek se utruja, navada ga podse vzame; kar pa pada navadi v oblast, ostari in izgubi zanimivost.

J. Mencinger

Gorska cerkev je bila že v otroških letih vrhunec mojim željam. In res, ko sem dobil prve hlače, me je vlekla mati na malega šmarna dan na Goro. Težko sem hodil, žejo sem trpel, a vse je bilo pozabljeno, ko me je mati v cerkvi tik sebe imela. Veroval sem v nebesa in mislil sem, da sem tisti dan vsaj v prednebesih.

Globoko me je zanimala ob strani na zidu velika freska, kjer je gonil sv. Jurij konja proti velikemu zmagu. In ta zmag — prava peklerska prikazen — je bila zame

je namreč nagnjen h gospodarnosti: mnogotere različnosti nenehno spravlja na skupne imenovalce, nekakšne posplošujoče znake. Svoje mišljenje algebraizira. Kakor lahko v algebi znak a pomeni najrazličnejše konkretne vrednosti (1, 1/2, 7, 10, ..., 1.004.568 itd. v neskončnosti), tako lahko v jeziku beseda miza označuje najrazličnejše mize: velike, majhne, lesene, kamnite, vrtno, kuhinjske itd. Beseda »miza« je odraslemu človeku torej le še skupni znakovni imenovalec vseh mogočih miz: zato tudi ne budi nobene žive predstave več (kakor bi budi še pri otroku, ki je izkustveno ponavadi vezan na eno samo, domačo, kuhinjsko mizo, s katere dobiva jesti, na kateri riše, okrog katere se igra).

Da bi besedni umetnik iz takšne posplošene, algebraizirane besede iztisnil pri bralcu živo predstavo, da bi z njo sprožil delovanje žive fantazije, mora besedo v literarnem besedilu uporabiti ekspresivno, to je tako, kakor se sicer ponavadi ne uporablja, zaobide navado, bralca presenetiti. Bralec namreč besede v književnem besedilu ne sme sprejeti kot pričakovane, samoumevene, posplošen znak, ki ga je že bogvekolikokrat slišal in zanj potemtakem vnaprej brez slehernega predstavitvenega napora in vzburjenja ve, kaj pomeni, — marveč kot nekaj, s čimer se sreča prvič in čemur mora potemtakem z živo predstavo šele določiti pravi pomen. Pisatelj lahko takšen učinek doseže na različne načine in ti načini skupaj predstavljajo eno bistvenih prvin njegovega sloga ali stila.

V tem smislu je del strukturalističnega jezikoslovja po F. de Saussure-u sprejel ločevanje med pomenoma, ki ga označujeta besedi »jezik« in »govor«. »Jezik« je skupek pravil (slovnških, pravopisnih, pravorečnih) in ga v njegovi zakoniti čistosti ne govori živ krst. Vsaka živa oseba, ki ta »jezik« govori, ga uresničuje po svoje: besede veže v posebne stavčne zveze, kakršnih slovnica ne predvideva, besedam mimo običajnega dodaja nove pomenne — skratka, zmeraj znova se oddaljuje od skupnih »jezikovnih« pravil. To oddaljevanje, vsakokratno živo uresničevanje »jezika« je »govor«. — Govor besedne umetnine je posebno ustvarjalen odnos do »jezika«: v bralcu s posebnimi postopki zbujajo žive predstave, mnogotere sopomene (konotacije) ob isti besedi ali podobnih stavčnih zvezah itd.

2. Ker si s strokovnim govorom, ki je bližji »jeziku«, predajamo različna praktična sporočila (z njegovo pomočjo praktično komuniciramo), rečemo temu govoru praktični govor. — Druga oblika praktičnega govora je vsakdanji pogovorni jezik. Tudi ta nam služi za praktično sporazumevanje, pogovarjanje, sporočanje, le da si pri njem pomagamo še z različnimi kretnjami (gestikulacijo), spreminjanjem obraza (mimiko), z uglasenostjo govora in s podobnim. Ta dodatna izrazna pomagala nadomestijo marsikatero besedo ali stavek, ki bi ga v pisnem obliki sicer morali zapisati.

* V književnem besedilu je tovrstno izražanje zabeleženo z ustreznim pripovednim opisom; še izrazitejše je v odrskih besedilih, se pravi besedilih, ki so namenjena živemu predvajanju. V njih avtor marsikateri govor nadomesti

najpomembnejša točka. Še bolj sem ga občudoval kot devico, ki je tičala za zmagaj bi bil rešil sv. Jurij s svojim naskokom. — — —

Mogočno konkurenco tej sliki pa je ustvarjal veliki oltar, na katerem je kraljevala Naša Gospa z Gore. V zidu za oltarjem je bilo napravljeno okno iz rumenega stekla in, kadar je sonce zasijalo, je bilo videti Marijo, kakor bi se kopala v samem zlatu. Po moji takratni sodbi se sploh ni moglo na svetu kaj lepšega nahajati. — — —

Tudi danes je bila cerkvena polna. Na steni je še vedno reševal sv. Jurij svojo devico in na čeladi je še vedno nosil velika štrucova peresa. Tudi Mati božja je kraljevala v svojem zlatu. Od oltarja so se kadile vonjave in na koru je pela žganjarjeva Urša: »Ko v jasnem pasu primigljaja...« Kje pa so bili moji nekdanji občutki?

Sv. Jurij se mi je videl, da je slabo naslikan, in devica, katero je reševal, je imela pravzaprav obraz brez vsakega življenja. Mati božja v svojem rokokotronu je bila slabo izrezljana in prekritiče z barvami prevlečena. Vrh tega je bil nerodni cerkovnik ubil rumeno šipo v oknu, da se je videla luknja, ki je močno motila zlati svet okrog sv. Device. Žganjarjeva Urša pa se je včasih bolj drla nego pela. Žalibog, da ni dano človeku, da bi ostal otrok vse svoje življenje!

I. Tavčar
(Cvetje v jeseni)

Pravi pisatelj mora vzeti bralcu lastno voljo, kakor skladatelj poslušalcu.

R. Murnik

tkim, informacijska teorija tudi »množica informacij«.) —

Prim.: M. Križman, Polivalenten odnos do pesniškega jezika, Dialogi X/1974.

EIDETIČNO DOŽIVETJE (gršč. eidos = slika, lik); zmožnost čutnega (vidnega, slisnega) dojetja književnega sporočila, tkim. »živa predstava«: bralec (poslušalec) si upovedene/dramatizirane osebe, prostor/predmete tako živo predstavlja, ko da bi jih v resnici zaznaval s čuti — se pravi, videl, slišal, vonjal ipd.

Prim.: I. Svetina, Čutno predstavljanje pa mišljenje in zakoni mišljenja, DIS 1890; idr.

z opisom ustrezno zgovorne kretnje ali grimase; v Linhartovem Matičku na primer. — Baron: Prov imaš, sej mi ni obeniga treba, jest znam sam po kladuvo inu po kleše stopit. (Sturi zraven, koker de bi otel iti, inu zupet nazaj pride.) Ali — Nežka (se za njim pači): Oh! — Kaj zdihuješ? — Pej boš, šinkovček, pel! Inu le urnu! Ali — Gašper (pijan prnese eno ubito kahlo z rožami). — V vseh teh primerih je živi odski govor pomensko dopolnjevan z gestikulacijskimi in podobnimi navodili: didaskalijami. —

Pogovorni jezik je naklonjen krajšavam, elipsam (brezglagolskim stavkom), nedorečenosti, v njem je malo hipotakse — podredja; besede rabi manj smotno; če nas sobesednik ne razume, nam da to vedeti in svoje sporočilo v prid razumljivosti in jasnosti ponovimo ter dopolnimo. Književni jezik — nasprotno — mora računati na to, da mora takoj zbuditi živo in polno predstavo; dojma ni mogoče niti preverjati niti popravljati.

Da bi nas prisilili k pozornosti, književni jezik pomensko zgošča in po svoje razporeja in poudarja besede vsakdanjega govora. Včasih je nad njimi prav nasilen: v metrično urejenih pesmih je takšno »nasilje« (R. Jakobson) nenehno preprosto razvidno. — Če za primer pogledamo kar prvo kitico Glazerjeve pesmi, je moč hitro opaziti, da se skuša zaporejenost besedja kar se le da prilagoditi takšni zaporejenosti, kakršno poznamo iz pogovornega jezika.

Zato učinkuje njen govor naravno; bi pa tretji in četrti verz vendarle pogovorno izzvenela malce narejeno, nenaravno: »tako iz rane speče kdaj se pokaže kri«.

Pogovorno zaporedje besed bi bilo mogoče takšnole: »tako se kdaj iz speče rane pokaže kri«. Pesnik je besedni red zaobrnil zaradi a) metrične sheme in b) rime. Besedo »speče« je po metrični shemi in zaradi rime potreboval na posebnem, nenavajenem mestu v stavku; to mesto se naključno ne ujema z mestom, kjer bi beseda stala v stavku vsakdanje govorice; pač pa zato še bolj »udari« v ušesa.

Pesniški jezik skuša pač izzvati živo predstavo z izrazili, ki so pogovornosti večkrat tuja: s poudarjenim ritmom, s posebnim zaporedjem zvokov, z rimo in podobnim. — Če se v vsakdanjem življenju srečamo s človekom, ki skuša vse obrniti na rimo, ga imamo za posebnega in šalivca. V pesmi pa se nam rima zdi nekaj navadnega, samoumevnega, z njo poudarjamo posamezne besedne pomene, zveze, ustvarjamo ritem; skoraj bolj čudno se nam že zdi, če rime v pesmi ni.

Torej je pesniški govor v primeri s pogovornim bolj smotno urejen, bolj izrazen; pozna vse polno načinov, kako posamezne besede poudariti, druge utišati, jim pripisati posebne pomene. S tem v zvezi govorimo o besedni umetnosti kot umetnosti posebnega ravnanja z besedami.

3. Ta na poseben način urejeni jezik ne sili samo v mišljenje, marveč skuša prepričati tudi čutno-čustvovno (kar deloma seveda velja tudi za pogovorni jezik, ne pa za strokovni!); ne samo s posredovanjem logičnih dejstev, marveč s spodbujanjem čustvenih stanj. — Po tej lastnosti je besedni umetnosti od daleč sorodno govornišvo (retorika): umetnost govorniškega prepričevanja, ki ima v Evropi že dolgoletno tradicijo.

Glazerjeva pesem zbudi v bralca poleg misli tudi posebno občutje in skoraj čutno, v tem primeru predvsem vidno podobo rdečega cvetja na izsekani gozdni jasi. — Lahko je to dojetje kajpada tudi slušno, muzikalično. Aškerčevi verzi iz Stare pravde »Zvonovi zagrebški pojo, / pojo, da še nikdar tako...« s svojimi izmeničnimi oji in aji predstavljajo zvočno podobo svečanega zvonjenja na dan Gubčeve usmrtitve (bom bam bom, bom bam bom). Antična, zlasti aristotelovska poetika je s takšnim učinkom v zvezi poudarjala že omenjeno *mimesis* kot temeljno merilo za umetnino; bolj ko zmore v bralca (gledalca, poslušalca) vzpostaviti utvaro živga, resničnega sveta, boljša je. Iz slikarske umetnosti je znana in za ta del nazorna anekdota o starem grškem slikarju, ki je bil neki tako odličen, da je naslikal grozdje in so ga prihajale ptice zobat. — V literaturi je po aristotelovskem naziranju najbolj mimetična dramatika: zato so dramo v antiki tudi najvišje cenili. Epika je takšne učinke dosegala že teže, saj je pripovedno pesnitev pripovedoval (pel) en sam aed, lirika pa se je za ta del zdela že kar uborna.

V primerjavi z vsakdanjim govorjenjem ima navsezadnje književno besedilo zmeraj pred seboj neki končni namen. Vsakdanja govorica je pogosto prilagojena sprotnim domislicam in snovem ter spremenljivim potrebam; književni govor stremi v kar se da učinkovito, prepričljivo izpoved ali sporočilo — ves njegov red je podrejen temu. Zato govorimo o posebnih književnih zgradbi, to je kar najbolj smotrni razporejenosti govornih prvin glede na takšen smoter. V Glazerjevi pesmi ga predstavlja izpoved o neki posebni zvezi, ki je pesniku v trenutku navdiha razvidna: med cvetočim pohorskim ciprošem in padlim sinom. Vsaka beseda in vsa razporejenost besedja je podrejena temu izpovednemu namenu.

4. Že ves čas je govor o tem, da bralec besedi in znaku do-mišlja pomene različnih obsegov in značajev. Domišljajska ali fantazijska pa je tudi besedna umetnina kot celota — in to je njena nadaljnja značilna lastnost. Literarna umetnina je domišljajsko ubeseden svet; izmisli si ga besedni umetnik, povzame preko ubesedenja bralec (*mimesis*). — Medtem ko si ni smel botanik prav ničesar izmišljati, marveč je moral kar se da paziti, da je natančno popisal resnično rastlino — in to rastlino označil z besedo, ki ne more označevati prav nič drugega, je pesnik ciprošu domislil pomen in lastnosti, ki jih rastlina *epilobium angustifolium* sama po sebi nima: ob pogledu na rdeče cvetje, ki se naseli »v nebrojni množici po fratah«, »jedva je drevje posekanov«, je pesnikova domišljaja iz skritega življenjskega izkustva priklicala primerjavo s prezgodaj umrlim sinom. V najbolj košati rasti, polna brezskrbnih, upljivih ptic (upov, hrepenenj) in polna življenjske moči sta morala pasti oba: gozd in sin — cipros je le še znak tega dogodka, je kri, ki je na rani ostala. Težko ali že kar nemogoče si je misliti botanika, ki bi na tak način uspešno proučeval rastlinje: vsaka fantazija je pač osebna, znanost pa mora biti objektivna, brezosebna.

Še mnogo bolj je izmišljenost pesniškega besedila doumljiva iz pripovedne književnosti, ki jo angleška literarna veda imenuje kar umetnost izmišljanja (*Art of Fiction*), v nasprotju s strokovno literaturo ali spomini in podobnim, ki so »non-fiction«. V kateremkoli zgodovinskem romanu je mogoče hitro

Fantazija je bogastvo svobode v človeku.

Ortega y Gasset

Imeti fantazijo ne pomeni, izmišljati si; pomeni, da moremo iz reči kaj narediti.

Th. Mann

Kersnik Levcu 10. 8. 1881: »Ta vražji 'Spectabilis' pa je povzročil, da so me brezštevilni znanci... obsuli s krikom in vikom, zakaj sem Blaža (Mozola, op. M. K.) ubil. In nekateri so mi dali popolnoma resno, dober svet, naj se Blaž v tistej mrtvašnici, kamor so ga nesli, zopet probudi. To bi bil efekt!« so djali. (Pred tem 'Spectabilis' v Slovenskem narodu o Kersnikovem nadaljevanju Rokovnjačev: »Ko bi se Blaž Mozol vendar še oživel in bi zopet začel hoditi po svetu, kar nij nič nemogočega pri romanah, bi znabiti bolj pameten postal...«)

Vendar pa gospa (pisateljica, op. M. K.) Cimbeline ni bila tako huda, kakor se je delala! Celo plemenitega srca ji ne boste odrekli, ako vam povem, da je vse svoje junake in junakinje skrbno pomozila in poženila večinoma že v dvajsetem poglavju, v petindvajsetem pa prav gotovo!

R. Murnik

»In pobili!« je priklimal Peter Majcen. »Toda Temnikar se je takoj odločil, vzal sekro In samokres ter odhitel v gozd, da bi jih tam počakal, se z njimi spoprijel In jih potolkel.«

»In jih potolkel... In jih potolkel?«

»In jih potolkel!« je pribil Peter Majcen.

»In to je tudi vse, kar se je zgodilo s tem kmetom!« se je oddahnil In se obrnil, da bi odšel.

»In ampak in gospod... In kako jih je potolkel?« je vprašala žena.

»Kako?« se je zamislil Peter Majcen.

»Tega pa še ne vem.«

»In kako?« je zazijala žena. »In kako, da ne veste?«

»Ne vem še,« je Peter Majcen ravno-dušno zmignil z rameni. »Bom že videl.«

»Hm, kajpak,« se je popraskal kmet.

»To se mora gospod šele izmisliti. Saj to je vendar povest. Gospod to piše iz svoje glave.«

»Aaaa!« se je globoko oddahnila žena.

»In iz svoje glave pišete In... In potem to ni bilo res In... In potem se to ni zgodilo? In saj!« se je obrnila k možu In ga s komolcem krepko sunila pod rebra, ka-

LITERARNA FIKCIJA, DOMIŠLIJA oz. FANTAZIJA (iz lat. in grš. — predstavljanje); posebna sposobnost sestavljanja različnih posamičnih doživetij v novo, globlje smiselno, pomenljivo tvorbo: bodisi izraženo z barvami in liki, bodisi s toni in akordi, bodisi jezikovno. Kot ustvarjalna, aktivna domišljaja eden od temeljev vsake umetnosti, nepogrešljiva v pripovedni in dramski literaturi; v angl. pripovedna umetnost = the Art of Fiction, umetnost izmišljanja, domišljije. — Običajno še: fantazijska lit. je poudarjeno neresnična, izmišljena, neskladna z resničnim svetom In njegovo logiko oz. izkušnjami, ki jih o tem svetu imamo.

KNJIŽEVNOTEORETSKI TEHNIČNI TERMIN (lat. termin — meja; terminus technicus = odmejitel pojma, strokovni izraz); strokovna beseda, pogosto tuja ali sestavljena, mednarodno rabljena, ki pa natančno označuje kakšen strokovni, v tem primeru književnoteoretski pojem. Navadno zahteva natančno definicijo, zlasti, če ni splošno znana; ne sme biti konotativna oz. pomensko večplastna, poljubno uporabljiva. Skupnost tehničnih terminov tvori strokovno, v tem primeru književnoteoretsko terminologijo, značilno in neobhodno sestavino strokovnega jezika.

opaziti, da sicer zgodovinsko izpričane osebe v njem čustvujejo, mislijo, govorijo, skratka počno reči, ki jih vsak človek skriva zase, torej sploh ne morejo biti zgodovinsko izpričane, dokumentirane. Prirovednik si jih je izmislil: glede na verjetnost življenjskih položajev, v katerih se njegove pripovedovane osebe znajdejo; ali glede na zgodbo; ali glede na njihov značaj, ki je seveda spet v mnogočem izmišljen, itd. — Tako je nujno, da bodo sicer iste zgodovinske osebe pri slehernem pripovedovalcu govorile in čustvovalle drugače. Prirovednik ravna z njimi skladno s svojo fantazijo in s potrebami besedila. — Švicarski književni teoretik Albrecht Chr. Roth je že leta 1688 takole ponazoril pojem pesniške fikcije (izmišljenosti) in njene vsemogočnosti v literaturi: Prav lahko tudi samemu Bogu izpesnim nagovor, v katerem tolaži žalujoče ostale in jim pri tem pripoveduje o pokojnikovem srečnem prihodu v nebesa. —

* *Primer.* Literarni zgodovinar Anton Slodnjak je napisal in izdal tudi tri romane; o Prešernu Neiztrohnjeno srce (1938, 1956), o Levstiku Pogine naj pes (1947) in o Cankarju Tujec (1976). Iz prvega (2. izdaja, 408) navajamo za primer kratak pripovedni odlomek o Prešernovem srečanju s Primičevim Julijo na nekem predpustnem plesu: »... Nekdo jo nagovarja. Tuj glas jo mehko boža, da si ne upa pogledati človeka, ki stoji pred njo. Lepo se zabavamo nocoj. Včeraj smo se še igrali s punčkami, nocoj pa streljamo z očmi po naših nadobudnih mladeničih, kakor bi si hoteli osvojiti vse ljubljanske moške. Zadnje besede so pregnale čar. Hotela je k materi. Ne razumem, gospod ... je rekla, čeprav je dobro vedela, kam meri. V zadregi stojim pred njim. Tiste kranjske pesmi iz Ilirskega lista so vendarle kazale nanjo. Rdečica jo oblije, noge pa so ji težke, kakor bi bile železne. Njegov nasmeh jo obkroža ter plete mrežo okoli nje. Zakaj mi hočete ubežati? Nikar se tako prestrašeno ne ozirajte po materi! Približal se ji je za korak. Saj nisem tako strašen, kakor me opravljajo. Priročan sem, da bi se midva dobro razumela! Glas mu je pri zadnjih besedah vzdrl, da se je zganilo sočutje v njenem srcu.«

Preprost premislek pove, da je večina napisanega domišljijsko izmišljenega. Slodnjak je kot literarni zgodovinar vedel, da je Prešeren rad hodil na različne zabave in da so tudi Julijo prav takrat uvajali vanje; vedel je za pesnikovo naklonjenost Juliji in ugibal o njeni do Prešerna. Zdelo se mu je mogoče — kljub temu, da ustrezno pričevanje ni ohranjeno — srečanje med Julijo in Prešernom na kateri teh zabav, pa ga je povedal, kakor si ga je pač sam predstavljal. Pri tem se je spuščal v značilne, za pripoved skorajda nujne podrobnosti — češ da je Prešernov glas Julijo »božal«, da si ni upala pogledati pesnika, da jo je oblija rdečica, da so ji ob odgovoru noge postale težke, da se je zganilo sočutje v njenem srcu, da je Prešernu glas vzdrl in podobno. Vse to so seveda zelo skriti duševni odzivi in o njih zgodovina kajpak molči. Slodnjak jih je kot pripovedovalec po neki psihološki verjetnosti za ustrezen položaj predvidel, izmislil si jih je, da bi bila predstava o srečanju za bralca kolikor mogoče dosegljiva in plastična (eidetična, mimetična). — Kot znanstvenik — literarni zgodovinar seveda takšnih ugibanj v svoji znanstveni biografiji o Prešernu (Prešernovo življenje, 1964) ni mogel zapisati:

kor bi hotela reči: »Saj sem vedela, da je to samo pravljica!«

»Hati« je užaljeno zrasel Peter Majcen, ker ga je to pojezilo. »Kdo pravi, da ni bilo res? Kdo pravi, da se ni zgodilo ... Kolkoli je bilo takih Temnikarjev, ki o njih nihče ne piše. Toda ko bom napisal svojo zgodbo, se bo tudi to res zgodilo, hočem reči, da bo to resnica, prava in čista resnica!«

C. Kosmač
(Balada o trobenti In oblaku)

Slikarstvo je nima poezija in poezija je govoreče slikarstvo.

Simonides iz Keosa
(Platon je štel slikarje in pesnike k istemu rodu posnemovalcev/mimetikov.)

Poezija nima nikakršnega namena zunaj sebe, ona je gospa, ki nikomur ne služi, niti najvišjemu gospodu ne.

J. Stritar

Umetnost je stopnjevana zavest. Stopnjevana zavest iz stopnjevanega doživljanja. Lirika tem bolj.

J. Vidmar

Literatura je nesmrtnost jezika.

A. W. Schlegel

Poezija ni v tem, da vse izrečemo, marveč da izgovorimo razmišljanje o vsem.

Sainte-Beuve

Umetnost je posrednica neizrekljivega.

J. W. Goethe

biografija je pač strokoven spis in za osebna ugibanja v njem ni prostora; govori le o dokazljivem, neizmišljenem.

Že teh nekaj primerjav, pa tudi številne druge, ki jih literarna veda ob takšnih priložnostih navaja, kaže, da je književnost kot umetnost zelo raznolik in težko natančno določljiv pojem. Hkrati dajejo vedeti, da se je mogoče njenemu smislu približati le z natančnejšim opazovanjem in poznavanjem številnih izraznih pojavov, po katerih se besedna umetnina ločuje od drugih jezikovnih pa tudi nejezikovnih stvaritev človeškega razuma.

Kljub vsemu je mogoče za prvo silo in vnaprej približno odgovoriti na uvodoma zastavljeno vprašanje:

a) književna umetnina se loči od likovne, ki se izraža z liki in barvami, ter glasbene, ki se izraža s toni in akordi, po tem, da se izraža govorno, z besedami;

b) v nasprotju s praktičnimi vrstami govora, ki se izražajo s pretežno pojmovnim (algebraiziranim) jezikom, se govorna umetnina obvezno izraža tudi z ubeseditvijo čutno predstavljivih dojmov;

c) s svojo posebno slogovno urejenostjo, izmišljenostjo in organizirano težnjo domišljijske pojmovno-čutne predstave, razpoloženja in mišljenja.

Pri tem je treba kajpada še enkrat poudariti, da takšna približna in mnogoštevna opredelitev narekuje predvsem natančno nadaljnje opazovanje najraznoterejših oblik in načinov pojavljanja besedne umetnine in da torej ne more biti samozadostna.

Umetnina je kos narave, uzrt skozi temperament.

E. Zola

Umetnina je utelešena drama spoznavanja.

A. Camus

Literatura je jezik, nabit s pomenom. Velika literatura je enostavno jezik, ki je s pomenom nabit do zadnje zmožljivosti.

E. Pound

Poezja je dinamit za vse rede tega sveta.

H. Böll

Literatura je družbeni pojav.

H. Mann

III. Poetika literarnega jezika. Literarna stilistika

Ena temeljnih in samoumevnih opredelitev književne umetnine izhaja iz dejstva, da se takšna umetnina ne more pojaviti zunaj jezika, da sta beseda in govor njeno neobhodno izrazilo. Besedni umetnik more potemtako izraziti svoje izmišljenje sveta, svoj pogled na svet, svoja razpoloženja le s pomočjo jezika. In tudi samo v mejah, ki jih jezik s svojimi očitimi in skritimi pravili dopušča. Te možnosti so zelo številne, vendar ne neomejene in tudi ne tako zelo samoumevne, kakor se na prvi pogled zdijo.

* Znano je, da različni jeziki, še bolj pa različne skupine jezikov temeljijo na različnih logikah. V kitajskem jeziku označuje beseda »tau« glavo; vendar ne kot del človeškega telesa, marveč kot okroglo reč. Beseda »ži« pomeni dan; pomen okroglosti besede »tau« v zvezi s pomenom dan besede »ži« daje pomenski seštevek dnevne okroglosti: »žitau« je sonce, krogla, ki dela dan (po Šeršeneviču). — Gre za enostavno, pa zelo svobodno logiko spajanja korenskih pomenov v nove označujoče besede; postopek, ki ga večina evropskih jezikov ne pozna, omogoča čisto drugačno izražanje, kakor pa evropski mnogo bolj »slovniški« jeziki.

Živa, enkratna govorna uresničitev jezika v govoru (besedilu) — omenjena je bila v prejšnjem poglavju — je odvisna od vrste reči: od duhovno-čustvujoče posebnosti besednega oblikovalca (govorimo o individualnem stilu; pravimo: ta pa ima stil! — in mislimo, kako se kot posameznik s svojim načinom obnašanja, mišljenja in govorjenja odlikuje od nas drugih); od njegove poklicne, področne ali narodne pripadnosti (govorimo o nacionalnem stilu, o posebnostih, ki besedno in sploh duhovno ustvarjanje enega naroda ločijo od ustreznega ustvarjanja drugega naroda oziroma drugih narodov); odvisna je od splošnega okusa časa (govorimo o zgodovinskem slogu); od izobrazbe, vzorov ali snovi ubesedenja; od priložnosti (časopisni, pisarniški in podoben slog). — To in še marsikaj določa v vsakem primeru posebej odbiro tistih izrazil iz jezikovnih skladov, ki so priložnosti in ustvarjalni moči besednega oblikovalca najustreznejše.

* Literarnozgodovinski vrinek o periodiziranju literature

Skupine umetnikov, ki živijo sočasno drug ob drugem, priznavajo pogosto nekaj istih temeljnih pravil pisanja. Tako je proti koncu 19. stoletja med številnimi književniki prevladalo prepričanje, da morajo zapisovati življenje natančno in objektivno kot fotografski aparat: beseda mora biti v svoji literarni rabi po pomenu kar se da blizu običajnemu razumevanju (enopomenska). Natura-narava naj vstopi v besedilo brez kakšnih osebnih dodatkov; zato so ta način pisanja imenovali naturalizem. Za ponazoritev si velja ogledati odlomek

*ne tice naravnost izbirati in uporabiti jezičnikov
namenov. Bistveno del estetike v antiki je bil
stilističar normativni-naravnost do romantike.*

*S. je predpostavila, da se v antiki in romantiki
Primerljaj ob tem poglavju ustrežne pre-*

dele Toporišičevega SKJ 1-4!

dobro um slobo.

gly str. 30

STIL, SLOG (lat. — pisalo, način pisanja); v najširšem pomenu značilen način obnašanja, torej tudi govorjenja in končno oblikovanja knjiž. besedila. V zadnjem primeru je pogojen z izpovednim in estetskim namenom, pisateljevo ustvarjalno močjo (individualni s.), njegovim družbenim položajem, narodno, rodovno in pokrajinsko pripadnostjo, z okusom časa, s knjiž. zgledom, s knjiž. vrstnimi in vrstnimi pravili, s snovjo itd. Jezikovni stil je način jez. izražanja (pri čemer je treba kajpada upoštevati vse pravkar naštetje dejavnike). — V nasprotju s površnim odpravljanjem jez. sloga (nerazloženo naštevaje nekaterih vrst tropov, in to brez opredeljevanja izrazne funkcije, to je njihovega pomenskega, ne funkcije, to je njihovega pomenskega, izraznega deleža v besedilu kot celoti ipd.) neguje sodobna lit. veda slogovno analizo kot eno poglavitnih raziskovalnih metod; slog členi na vsehomočih ravneh besedila: slovniški, evfonični, semantični itd.

Rokodelsko, rutinsko posnemanje kakšnega sloga se imenuje (literarna) manira.

Prim.: M. Čop, Nuovo Discaccamento, 1833, v Izbrano delo, ur. A. Pirjevec, Cvetje iz dom. in tujih logov 6.1935, zlasti str. 50-52; I. Pregelj, Pismeni jeziki in pesništvo, Čas XIV/1920; Iz. Cankar, Sistematika stila, 1926 (DIS 1926); A. Ocvirk, Teorija primerjalne lit. zgod. 1936, 1975; A. Ocvirk, Novi pogledi na pesniški stil, NS VI/1951; isti: Izrazna sredstva besedne umetnosti, Obz 1952; J. Kos, Sodobna lit. teorija in knjiž. slog, v Novi pogledi na pouk knjiž. in lit. teorije v gimn., 1961; V. Klenič, O jeziku strokovnega in umetniškega besedila, JIS XI/1966; M. Grosman, Možnosti razločevanja med leposlovnim jezikom in drugimi rabami jezika, JIS XVII/1971-2; H. Glušič, Stili tokovi v sodobni slov. prozi; B. Paternu, Poglavlje iz geneze Prešernovega sloga, oboje v zborniku X. seminar slov. jez., lit. in kulture, 1974; idr.

NATURALIZEM — umet. slog, ki teži v »odslkavo« (fotografiranje) resničnosti, kakršna je sama na sebi, v svoji naravi/naturi. Za lit., ki prenaša takšno naravo v jezik/govor, pomeni to predvsem: 1. neslikovno, netropično, pomensko čim

Slog je fiziognomija duha.

A. Schopenhauer

Izboljšati slog pomeni izboljšati misli.

F. Nietzsche

Slog je zame sposobnost, povedati zamotane reči na kratko — ne obratno.

J. Cocteau

Ta korektura (resničnega sveta, op. M. K.), ki jo opravi avtor z govorom in z novo razporeditvijo prvin, vzeti iz realnega sveta, se imenuje stil in podležuje na novo ustvarjenemu svetu enotnosti in meje.

A. Camus

iz slovenskega začetnega naturalističnega romana, Govekarjevega V krvi (LZ 1896): »Neki poletenski večer je zopet krparil raztrgan šaren zastor, katerega si je bil izprosil v bližnji grajščini. Sam je sedel med nakopičenimi škattjami, okviri, papirnati in platnenimi slikami — med stoli, mizami, klopami in posteljami — med kmetiški kočemajkami, indrami, škrlaki, kožuhi, kučmami, ošpetji in avbami — med gosposkimi krili z vlačami, maskaradnimi kostumi, korzeti in modrci, solinčniki, dežniki, ženskimi in moškimi klobuki, cilindri, palicami in pahlijami — med lopatami, svedri, kladivi, motikami, krampi, verigami, žrebliji in plugi — med lonci, steklenicami, košarami in cajnicami... tu je sedel ter krpal neutrudno...« Odlomek predstavlja natančen popis Križarjeve podeželske štacune; v njem ni domala ene besede, ki bi pomenila kaj več kakor prodajni predmet.

Samo malo kasneje pa je Ivan Cankar v Epilogu k 2. izdaji Vinjet zapisal: »Moje oči niso mrtev aparat, moje oči so pokoren organ moje duše.« To pomeni, da ni hotel o svetu pisati opisno, objektivno, naturalistično naštevano, marveč da je hotel predvsem zapisovati svoje osebne vtise. Ker se vtis po latinsko imenuje *impressio*, so takšen način pisanja poimenovali z »impressionizmom«. Pesniki in pisatelji slovenske »moderne« ali nove romantike so impressionizem sprejeli za enega osnovnih načinov svojega književnega oblikovanja. Prav po njem so si njihova književna besedila do neke mere sorodna, blizka: Tako je literarna zgodovina čas njihovega pesniškega snovanja, ko so v slovenski književnosti najvidnejši, novi (1899–1918), imenovala »obdobje slovenskega impresionizma, simbolizma in dekadence« (bolj pogosto sicer »moderne« ali »nove romantike«) — za razliko od obdobja slovenskega naturalizma in realizma pred tem.

Takšno priznavanje nekaterih podobnih načinov oziroma pravil besednega oblikovanja v istem času tvori torej različne literarne šole, literarne struje, literarni zgodovini pa omogoča tako imenovano literarnozgodovinsko periodiziranje, to je delitev zgodovinskega poteka književnosti na posamična »obdobja«, periode. — Vendar »obdobji« ne določa le po takšnih slogovnih spremembah, marveč si pri tem pomaga še na najrazličnejše druge načine:

- a) s koledarskimi enotami, desetletji in stoletji (Čop je v svoji že imenovani zgodovini slovenskega slovstva delil slovensko slovstvo v obdobja po stoletjih: literatura 16. stoletja, literatura 17. stoletja ipd. (Takšen način periodiziranja je močno v navadi pri nekaterih italijanskih literarnih zgodovinarjih.)
- b) s pomočjo neknjiževnostnih, vendar vidnih zgodovinskih dogajanj (Karol Glaser je v svoji obsežni Zgodovini slovenskega slovstva, 1894–1898, slovensko slovstvo razdelil na obdobja pred letom 1789, med 1789 in 1848 ter med 1848 in 1871 — pariška komuna, ter končno po njej; menil je, da pomeni družbena revolucija v življenju zrevolucioniranega ljudstva tolikšen preobrat, da se to nujno izraža tudi v njegovi umetnosti.) — Tudi danes smo hitro pripravljeni na tovrstno periodiziranje: govorimo o slovenski književnosti med obema vojnama, o književnosti NOB, književnosti po drugi vojni ipd. Angleška literarna zgodovina si pri tem pomaga z vladavinskimi obdobji, posebno vladarice so za ta del priljubljene: Shakespeare je živel in delal

Primer naturalistične deziluzije:

»Tudi danes se dviga dim nad otokom. Ali tam ne daruje ljubeča staroslovenska deva boginji Živi, ampak najbrž kuha kakšno brhka gorenjska Mina romarjem mo-derno kofedro ali pa golaš.«

R. Murnik
(Na Bledu)

Naturalizem: resničnost, uzrta brez tem-
peramenta.

L. Marcuse
(Prim. ob tem Zolajevu definicijo štiri
strani predmeti!)

manj preneseno izražanje; številni opisi in dialogi; skratka čim manj osebno stili-ziran slog (zato n. v liriki praktično ni); 2. upoštevanje izkustveno, znanstveno in filozofsko prepoznanih zakonitosti v naravi. — V ožjem pomenu je n. literarno gibanje, ki je Evropo zajelo zadnji dve desetletji prejšnjega stoletja in bežno pljusnilo tudi k nam. Njegove nazorske osnove so v po-zitivizmu (H. Taine) in v naravoslovnih ve-dah; ker je človek del narave/nature, ga je mogoče raziskovati predvsem kot po-sledico troje temeljnih naravnih faktorjev (prepoznanih z darvinizmom): dednosti, okolja/miljeja in zgod. trenutka. Lit. tekst nudi za ta del možnost eksperimenta (Zo-la, 1880): pisatelj s tekstom raziskuje vzroč-nost človekovega obstajanja, usode. — Raz-širjen kot lit. gibanje v Franc., v Skandina-viji (zlasti dramatika: Ibsen, Strindberg), Nemčiji, deloma v Rusiji. K nam je prišel preko Dunaja v inačici, ki je lahkotnejša: »novostrujarij« s časopisom Vesna 1892–94; 1895/96 prodor v osrednjo lit. revijo LZ (Govekar: V krvi — i — 1896; Murnik), potem se mora naglo umakniti novi ro-mantiki in ostane na stranskem tiru, kjer pa zlasti v območju prip. proze dá še nekaj tehničnih lit. del (prim. A. Kraigher, Kontrolor Škrobar 1914 idr.).

Prim.: J. Stritar, Pogovori IV, LZ 1895; isti, Nova pota, LZ 1894; F. Svetič, Natu-ralizem, LZ 1888; F. Jančar, O literarnem boju, LZ 1896; J. Pajk, Kratoslovsne črtice, DIS 1899; D. Pirjevec, I. Cankar in nat., SR XIII/1961–2 idr.

DEKADENCA (franc. = propad) — ena iz-med evrop. lit. »struj« iz »fin de siècle« (franc. konec stoletja; označba za kulturna, posebno lit. dogajanja na prelomu 19. in 20. stol.; »f. d. s.« je kot oznaka povzet po neki juvenotovi in Micardovi veseloigri iz 1888). Temelji na zavesti o pripadnosti k neki kulturi (zahodnoevropski), ki je do-segla svoj prefinjeni višek in je poslej ob-sojena na neusmiljeno razpadanje. Zato goji kar se da rafiniran izraz, poln po-udarjene čutnosti (sinestezije), v duhovni plasti pa svetobolno razdvojenost in pesi-mizem, utrujeno resignacijo (Cankar!), pa tudi patološke perversnosti, kot snov živč-ne, begave, nezdrave eksistence, ki zani-kujejo najrazličnejše vrednote v civilizaciji, sredi katere jim je dano živeti (prim. Iz. Cankar, S poti, 1913) — v kult. območju takratne Avstro-Ogrske je bila d. razmero-ma močno razširjena, tudi v Sloveniji, kjer

Najpogostnejša periodizacija slovenske-
ga slovstva:

1. Doba prvih zapiskov (Briljinski: r. spo-meniki iz 10. st.; Rateški ali celovski rkp. iz sred. 14. st.; Šiški rkp. iz zač. 15. st.; Starogorski rkp. iz konca 15. st.; vrsta frag-mentov).
2. Slovstvo slov. protestantske verske re-formacije 1550–1600 (prva slovenska na-tisnjena knjiga 1550; prevod biblije 1584; prva slov. slovnica isto leto; vrsta nabožnih knjig, pesmaric).
3. Slovstvo slov. katoliške protireforma-cije in baroka 1600–1768 (različni pridžni zborniki in pesmarice; pasijonski dramski tekst; nastavki posvetne verzifikacije).
4. Slovstvo slovenskega prosvetljenstva in predromantike 1768–1819 (slov. narodni preporod — oživitve slov. narodne ideje; prva slov. komedija, slovnice, zbiranje ljud-skih pesmi, prve slovenske pesniške zbirke s posvetno verzifikacijo, prvi slov. časo-pis).
5. Slovstvo slov. romantike 1819–1854 (vzpon slov. leposlovne umetnosti pri Pre-šernu; prva slov. povest; 1848 prvi slov. vsenarodni politični program — Zedinjena Slovenija; razcvet časopisja).

v elizabetinskem obdobju — ko je vladala znana kraljica Elizabeta II., Dickens v viktorijanskem obdobju ipd.

c) s pridruženjem kakšni likovni oziroma neknjiževnostni slogovni označbi: književnost baroka; tudi književnoperiodizacijska oznaka »impresionizem« je prvotno likovno označevalna.

Literarnozgodovinska periodizacija, ki jo imenujemo tako pač zato, ker se posamične enote, »obdobja« s tujo besedo imenujejo periode (tudi epohe, dobe ipd.), je eno najtežjih in najbolj negotovih opravil književne zgodovine. Koristi zato, ker napravi velikansko gmo to književnosti preglednejšo v njenem poteku in razvoju, nikoli pa se je ne sme jemati pretogo. Besedna umetnost je živo, nenehno spreminjavo dogajanje: novi načini pisanja se začenejo pojavljati že zdavnaj prej, preden poprejšnji odmiro. Tako je pogosto zelo težko zarisati smiselne zgodovinske meje med njimi. Če slovenska literarna zgodovina uči, da se začenja obdobje slovenskega realizma 1868 in končuje 1896, potem to nikakor ne pomeni, da realističnega načina pisanja v slovenski literaturi pred tem ali po tem ni bilo. Slogovne spremembe se pojavljajo postopoma in pri določitvi razmejitvene letnice si ponavadi pomagamo z dogodkom, ki je za zmogovito uveljavljanje novega sloga še posebno značilen. Pa tudi za takšen mejnik se je pogosto težko sporazumeti. Slovenski literarni zgodovinarji se še danes kregajo okoli tega, ali je navedena odmejitve slovenskega realizma ustrezna ali ne. — Še teže je s tem v 20. stoletju, ko živijo različni stili množično drug ob drugem: naturalizem z letom 1899 ni enostavno zginit, marveč je s Kraigherjevimi besedili v letih 1910–1920 pokazal nekatere najboljše dosežke — ob simbolističnem, ekspresionističnem in drugih literarnih tokovih se vse 20. stoletje pojavlja tudi zelo izrazit tok realistično-naturalistične književnosti; po ekspresionizmu, ki je v ospredju dvajseta leta, se v tridesetih letih tega stoletja zrline na čelo posebne vrste realizem — socialno kritični — in ostane tam vse do petdesetih let, ko se mora spet »umikati«.

Literarnozgodovinsko periodizacijo, ki se ravna po odločilnih slogovnih spremembah v pisanju, imenujemo literarno organsko, ker skuša deliti književnost na posamične enote glede na njen organski, docela književnostni razvoj; ostale imamo glede na predmet in merilo za neliterarne, zato neorganske.

Posebna panoga jezikovnih in literarnih ved, ki se ukvarja z literarnim slogom, to je z opisanim formiranjem jezikovnega gradiva v književno besedilo, z opisovanjem tako imenovanih stilnih (izraznih) sredstev, psiholoških pobud za njihovo nastajanje ter estetskih učinkov, se imenuje *stilistika*. Za razliko od praktične stilistike, ki naj uči vsakogar lepega pisnega in ustnega izražanja ter prejkoslej slovniške pravilnosti, zanima literarno teorijo predvsem tako imenovana splošna in preko nje literarna stilistika, pač kot veda, ki predstavlja most med jezikoslovjem in književnimi vedami. Splošna in literarna stilistika izhajata sicer iz slovniških kategorij (osnov), ju pa — zlasti literarno stilistiko — kot učinek zanima predvsem pesniška izraznost posameznih govornih pojavov.

zapski

6. Književnost slov. realizma s pozno-romantično spremljavo in naturalističnimi poskusi 1854–1899 (dokončno razcvet slov. literature v sodobnem pomenu besede, razcvet pripovedne proze, tudi romana, in književnih revij).

7. Knjiž. slov. nove romantike oz. »moderne« 1899–1918 (posebna sinteza impresionizma, simbolizma in socialno kritične misli-naturalizma, deloma dekadence).

8. Knjiž. tkim. slov. ekspresionizma kot zmesi najrazličnejših slogovnih in nazor-skih odzivanj na sočasno evropsko literarno dogajanje, 1918–1930.

9. Knjiž. družbeno kritičnega realizma s poudarjenimi zgodovinsko materialističnimi naziranjmi 1930–1956:

a) faza družbenokritičnega protesta 1930 do 1941;

b) faza NOB in družbene revolucije z neposredno vključitvijo književnosti v družbeno dogajanje 1941–1945;

c) faza socialističnega realizma (socializma) 1945–1949;

č) faza regeneriranih družbeno kritičnih konceptov in tkim. intimizma 1950–1956.

10. Ponovni odmihi od realizma 1957: a) eksistencializem in sorodne filozofije v lit.;

b) »novi roman«, relzem in zakasneli oblikovni eksperiment 1965 —

Op.: V slov. literarnozgod. pregledih obstajajo poleg takšne še tudi drugače parcelirane in tudi drugače zasnovane periodizacije; pravkaršnja shema za najnujnejšo rabo ubira za ta del neko srednjo, najbolj znano in rabljeno pot.

lealkon

pa jo je rod naših novoromantikov asimilirati v samosvojo, posebno, našo in našo »moderne« lit. — skupaj z impresionizmom, simbolizmom, pa tudi naturalistično družbeno kritiko.

V nezdod. pomenu označuje d. vsakršno pojavljanje razkrojenosti, nedružbene preobčutljivosti; kot takšna se beseda večkrat pojavlja v polemičnih sestavih naših družbeno kritičnih realistov pred zadnjo vojno in po njej.

Prim.: V. Foerster, Dekadence, nova lit. smer, LZ 1897; V. Pavšič, O dekadentnosti v lit., LZ 1936; D. Pirjevec, I. Cankar in evrop. lit., 1964, I/1 idr.

IMPRESIONIZEM (lat. impressio = vtis), najprej v slikarstvu (konec 19. stol.), takoj nato književno gibanje (1890–1915), ki je nastalo iz upora zoper naturalizem in njegov fotografski objektivizem. Poudarja osebni vtis, ki je iz trenutka v trenutek drugačen, kakor se spreminjata življenje in človekovo razpoloženje. (Cankar: Vdal sem se s tiho razkošnostjo samemu sebi. — Moje oči niso mrtve aparat, moje oči so pokoren organ moje duše, — moje duše in njene lepote, njenega sočutja, njene ljubezni in njenega sovražstva. — Murn: Virgel sem na papir posamezne trenutke in vtise... Trenutki, samo trenutki! Zato v i. kratke, poudarjeno lirске forme (v prozi »črtice«), po snovi razpoložena v vseh-mogočih odtenkih, trenutna, naključna gibanja (Murn, Sneg), v izrazu zvočno slikanje, sinestezija, bogati troji, odsotnost refleksije oz. neposredne razumske analize. — Številna znamenita imena: Baudelaire, Verlaine, A. France, Gide, Valéry, Maeterlinck, Hamsun, d'Annunzio, Rilke, Bahr, Dehmel idr. — pri nas Župančič, Cankar, Murn, Kette, Meško.

Prim.: I. Pregelj, Impresionizem v slovu, Mentor 1917/18; S. Leben, Povratek k impresionizmu, LZ 1928; D. Pirjevec, I. Cankar in evrop. lit., 1964; J. Mahnič, Zgod. slov. slovstva, SM V, 1964, zlasti str. 7–33; F. Zadavec, Zgod. slov. slovstva V, Nova romantika in mejni obliki real., 1970 idr.

SREDNJEVEŠKA KNJIŽEVNOST — knjiž. v srednjem veku (od razpada zahodnorim. cesarstva 476 do odkritja Amerike 1492) do renesanse, pisana v novolet. kot mednarodnem cerkvenem, strokovnem in knjiž. jeziku. Prvi nastavki sodobnih nacionalnih lit., pri nas zvečine le cerkveni teksti/rkp. (bržijski, rateški/celovski, stiški, staro-

Ker je jezikovno gradivo sistem

- a) zvočnih in likovnih (pisnih) znakov,
- b) osamljenih besednih pomenov in
- c) združenih pomenov, ki nastanejo iz besednih zvez, se torej lahko slog na jezikovni ravni tvori
- a) s posebno zvočno urejenostjo govornice ter likovno urejenostjo pisane besede,
- b) z rabo besednega pomena (nauk o tkm. »tropih« v najširšem pomenu besede),
- c) z rabo pomenov, ki nastajajo iz medsebojnih besednih zvez (nauk o »figurah«).

a) Zvok in lik v jeziku

1. Zvočni slog ali evfonija

Vsaka izgovorjena beseda je dvojne narave: a) najprej je spreplet različnih zvokov, potem je b) zaznavanje tega ali onega pomena. Medtem ko je izgovorjena beseda *zmeraj* spreplet, zaporedje zvokov, pa ni *zmeraj* pomenski znak. Otroška govornica je pogosto preprosta govornica zvokov brez kakšnega znanega pomena. Človek je šele v teku dolgotrajnega civilizacijskega razvoja posameznim zvočnim kombinacijam dodelil stalne pomena. Tako danes izgovorimo v naglem zaporedju zvoke, ki jih označujejo črke m, i, z, a ter s to zvočno kombinacijo označimo značilen predmet — kos pohištva (gre za tako imenovani postopek signifikiranja, označevanja, pomenjenja). Če le en zvok pri tem spremenimo, se z drugačno kombinacijo zvokov spremeni tudi označeni pomen (liza, muza), ali pa pomen sploh zgine: človek ustreznemu zaporedju zvokov ni podelil službe pomenskega označevanja (žiza, moza). Signifikacijski, označevalni proces je kajpada živ tudi danes in ni v živem jeziku nikdar zaključen: vsak dan znova srečujemo reči in pojave, ki še nimajo svojega imena = besednega znamenja in jih je treba krstiti.

Označevanje pa pozna skrite in očite zakonitosti, s katerimi se ukvarja jezikoslovje, pogosto s pomočjo zgodovine, psihologije, zemljepisja in drugih ved. — V sivi davini, ko je človekovo obzorje polni predvsem bližnji predmetni svet, je bilo najbrž poimenovanje teh otipljivih, slisnih, vidnih, kratka čutenih pojavov kar se da preprosto: če se je le dalo, so jih označevali z oponašanjem zvočnih znamenj, ki so jih ti pojavi oddajali sami od sebe. Takšnega oponašajočega, podobnozvočnega označevanja (onomatopoeje) je polno v vseh mogočih jezikih in govorih: frfotanje, tiktakanje, kukavica, grom; od novejših primerov je značilna beseda »bum«, ki se je iz ameriške žargonske naglo udomačila tudi pri nas; metaforično (ali metonimično) zvoku, ki spremlja eksplozijo, pomeni bliskovit, eksploziven razmah.

Kasnejši samostojni razvoji so prvotni oponašalski izvir besede pogosto zbrisali, oblikovali pa *zmeraj* nove onomatopoeične besede, zlasti v otroškem govoru in v literaturi, ki je namenjena otroškim bralcem.

gorski), nekaj fragmentov posvetne ljubezenske lirike; ljudsko slovstvo z nekaterimi refleksi. Estetski vzor: posnemanje vzorcev (imitatio).

Prim.: J. Kos, *Prevrednotenje sred. veka*, v zborniku VI. seminar slov. jez., lit. in kult., 1970.

BAROK (port. barocco = nepravilni, podolgovati biseri; pretirano, popačeno), prvotno označitev likovnega sloga, ki je harmonične antične oblike in razsežnosti, kakršne je gojila renesansa, s pretiravanji in okraski docela prekril. Potem oznaka za slogovno obdobje v evrop. umetnosti 17. in 18. stol., t.j. od pozne renesanse do prosvetljenstva; močno raznotero, vendar enotno po skrajnostih v doživljanju in izražanju sveta: svetovljansko zoper deželnost/regionalnost in narodnost, meščansko zoper dvorno kult., polno veselja do življenja, poltenosti zoper misel o smrti in onstranstvu (prim. pridige Svetokriškega, kjer so kršč. čednosti priporočane kar z bocacciovskimi zgodbicami!) Srednje poti, nekakšne umirjene sinteze, kakršno si kasneje prizadeva izumiti prosvetljenstvo, b. ne pozna. V slogu prevladujejo protivne/antitetične, kontrastne ipd. figure, ki poudarjajo neizenačenost, neskladnost; polno metaforike, alegorike, besednega cvetličanja, blizkega retoričnosti.

Pri nas in v romanskih lit. je b. tesno povezan s katoliško protireformacijo (pri nas predvsem v pridigi, vendar tudi — zvečine nabožni — verzifikaciji). V Franc. se je sočasno razvil mnogo umirjenejši in strožji klasicizem, v Italiji marinizem (po teoretskem utemeljitelju Giambatistu Marinu 1569–1625). — Množično in poudarjeno ukvarjanje s stilom je tisti čas povzročilo tudi razcvet poetike (v Nemčiji Optz 1624, v Franciji Boileau 1674 idr.) — Prim. našo baročno cerkv. arhitekturo!

Prim.: J. Kos, *Problem renesanse in baroka v slov. knjiž.*, v zborniku V. seminar slov. jez., lit. in kult., 1969; J. Pogačnik, ZSS 1, 1968; idr.

PROSVETLJENSTVO (RACIONALIZEM) — evrop. duhovno gibanje, ki je zoper različne nerazumne predsodke, mysticizem in verovanja poudarjalo razum (ratio), čutno zaznavo in izkušnjo (empirijo) kot temeljno obnašanje do sveta, tudi v umetnosti. Razvoj eksaktnih, matematičnih ved; začetki v Angli. 16. stol.: Bacon, Hobbes, Locke idr.; skoraj sočasno v Franciji (Descartes).

* *Primer.* Otrokov neposredni predstavi odnos do sveta — o njem smo že govorili — povzroča prav takšno, enostavno, nazorno, premo, ne dvo- ali večsmiselno, hkrati pa seveda zvočno bogato govorno izražanje; v otroški poeziji je zato zmeraj vse polno onomatopoeije. V Župancičevih Mehurčkih beremo:

Po vsej dobri odmeva:

.Cicfuf, cicfuf, cicfuf,
cicfuf, fej in fuji'

Ali:

Bim-bim, bim, bim!
Jaz dan zvonim ...

Bam-bam, bam-bam,
jaz sonca vam dam ...

Bom- bom, bom-bom,
kje tvoj je dom?

Ali:

Čiv-čiv, čiv-čiv,
še dolgo bom živ,
živ-žav, živ-žav
še dolgo bom zdrav ...

Ali:

Rega, rega, rega, rega,
vedno hujša je zadrega ...
Kvak, kvak,
glej oblak ...

Ali:

Brunda gunda brunda gunda
meda polna skleda ...

Onomatopoejska poimenovanja pojavov so že od vsega začetka spremljale različne okoliščine, predvsem človekov osebni odnos do poimenovanih reči. Torej so bila ta poimenovanja v veliki meri odvisna od a) akustičnih zakonitosti človeškega govorjenja in b) od razmerja med človekovo duševnostjo ter akustiko njegovega govorjenja.

Če se natančno opazujemo pri izgovarjanju različnih glasov, bomo naglo opazili, da zahteva izgovarjanje različnih glasov različne napore; najlažje, najbolj komodno in z najmanjšim naprezanjem govornih mišic (v ustih, v nosu, v grlu) bomo izgovorili izmed samoglasnikov A ali široki O: enostavno in na široko odpremo usta in pustimo v grlu zazveneti glasilki. Pri izgovarjavi I se je treba v primerjavi s tem precej bolj truditi: ustno odprtino napnemo v režo, prav tako napnemo jezik in ga napetega približamo ustnemu nebu — vsi

Resnični davčni priročnik

ONOMATOPOEJA (podobnoglase, grš. poimenovati, delati ime), imenovati kakšno reč ali pojav po glasu, ki ga oddaja (ku-kavica); sploh posnemanje naravnih glasov — v lit. kalpada z namenom, doseči poseben vtis, vzpostaviti pri bralec/poslušalcu živejšo predstavo (tudi onomatopoeični ritem).

ONOMATOPOEJA (podobnoglase, grš. poimenovati, delati ime), imenovati kakšno reč ali pojav po glasu, ki ga oddaja (ku-kavica); sploh posnemanje naravnih glasov — v lit. kalpada z namenom, doseči poseben vtis, vzpostaviti pri bralec/poslušalcu živejšo predstavo (tudi onomatopoeični ritem).

MODERNA — izraz se je za poseben zgodovinski slog v lit. izoblikoval v nemškem kult. območju (Berlin, Dunaj: E. Wolff, H. Bahr): oznaka za knjiž. dogajanja konec 19. stol., tam zvečine naturalistična. Mlada slov. naturalistična generacija ga je poslovenila v »nova struja«. — V slov. lit. se je sčasoma pomen besede vse bolj preusmerjal na posebno slov. inačico nove rom., t.j. slov. stanju prilagojeno sintezo impres., simbol., dekadence, naturalistične družb. kritike, to je na lit. Murna, Ketteja, Župančiča, Cankarja, Meška idr. — Ker je izraz zamenljiv, saj tudi za pesniško zbirko, ki je ravnokar izšla, radi rečemo, da je »moderna«, ga vse bolj nadomeščamo z »nova romanika«.

Prim.: A. Slodnjak, O začetkih naše in svetovne moderne, Soc. misel 1955; D. Pirjevec, Družbenopolitični vzroki slov. moderne, Kronika III/1955; A. Ocvirk, Slov. moderna in evrop. simbolizem, N Sodb III/1955; D. Pirjevec, Ivan Cankar in evrop. lit. 1964, I. del; M. Boršnik, O slov. »moderni«, SR XVI/1968; J. Mahnič, Obdobje moderne, ZSS SM V, 1964, zlasti str. 18; J. Mahnič: Značilnosti slov. moderne, v zborniku V. seminar slov. jez., lit. in kult., 1969; Š. Barbarič, Literarnozorska označba slov. moderne, v zborniku VI. seminar slov. jez. liter. in kult., 1970 idr.

govorni organi so mnogo bolj napeti; bolj ko se od izgovarjave A bližamo I, bolj napeti so.

Če smo skupine mišic, ki sodelujejo pri izgovarjanju, zmožni opazovati v različnih duševnih razpoloženjih, lahko zaznamo, da so nam v trenutkih strahu, jeze in duševne napetosti skupaj s celotnim telesom nekako napete, trde, pripravljene (ženska od strahu ali bolečine vrešči, moški zatuli) in so zato bolj priročne za izgovarjanje napetih glasov — ter obratno: v trenutkih sproščenosti, lagodnosti, brezskrbnosti so skupaj z vsem telesom lagodno ohlapne, mehke, nenapete in s tem veliko bolj nagnjene izgovarjati široke, nenapetih glasov (A, polglasnik, široka E in O; takrat se hahliAmo; ker popusti tudi zapora v nosno votlino, so povrhu ti glasovi radi še nazalizirani, nosniški, »francoski«). V tem smislu in nekoliko preprosto si je mogoče predstavljati spreplet med različnimi duševnimi stanji pri človeku ter zvočnostjo njegovega govorjenja.

Podobno velja tudi za soglasniške glasove, vendar je tam razpon zvočnih barv in vrednosti še veliko razsežnejši: od sonornih soglasnikov, ki so po zvenu že tako blizu vokalom, da tvorijo celo zloge (r: vrt; izjemoma tudi l: Kme-cl), do nezvenečih zapornikov (p, t, k), ki se v trenutku artikulacijske (oblikovalske) napetosti mišic tudi že iztečejo.

Kot rečeno, so se v teku dolgotrajnega razvoja v okviru takšnih zakonitosti znotraj posamičnih jezikov in jezikovnih skupin razvila tiha, skrita in do danes še malo raziskana pol-pravila o označitvenih vrednostih posameznih glasov, ki jih zmore izdelovati človekov govorni organ. Merila za ta pravila se močno sprepletajo, lahko si celo nasprotujejo, vendar narekujejo nekakšen občutek za umestnost ali neumestnost različnih zvočnih kombinacij pri označevanju.

* Primer. Ruski literarni teoretik Boris Tomaševski navaja v svoji Teoriji literature 1935 za primer besedilo Ililja. Ker imajo lastnost visokih zvokov otroški in ženski glasovi, medtem ko naj bi bili nizki v sorodstvu z moško grobostjo in silino, se je visokih, čistih glasov (ozki e, i) oprijela označevalna vrednost nežnosti, miline, bellne, čistosti; tako tudi označevanje čistih, belih barv zahteva visoke, čiste glasove: Ililja. V nasprotju s črnim krokarjem, vranom, orlom.

V praktičnem govoru nas seveda zanima predvsem *ideografska* vrednost besede, njen splošno znani pomen. V umetniškem jeziku pa mora zvočnost besede in besednih zvez kar se le da podpirati ideografsko sporočilo: poleg vidne in logične predstave zaslišimo v pesniškem besedilu tudi slušno predstavo.

* Primer. Slovenski literarni zgodovinar Jože Pogačnik navaja v drugem delu svoje poljudne razprave Poglavlja iz splošne stilistike (Jezikovni pogovori II, 1967, 182) lep primer za takšno zvočno in ideografsko uglasitev v Župančičevi pesmi Vihar:

Veter gre,
orje in rije po jezeru mračnem,
moti in meša po nebu temačnem,

SURREALIZEM (franc., nadrealizem), zgod. slog, ki se je konec prve svet. vojne zabil koval v Franc. (najprej G. Apollinaire, Les mamélés de Tirsias, 1918) deloma v sorodu z dadadizmom, od čaleč simbolizmom; preseči skuša logično predstavljivi, hitro dojemljivi predmetni svet z vizijo, halucinacijo, s podzavestnimi asociacijami, z izključitvijo urejajočega intelekta, ki ga nadomesti z »duševnim mehanizmom« — ta posreduje bistvo namesto intelektualne sheme, omogoča dojeti nadrealno resničnost. Višek ok. 1925 (Breton, Surrealistični manifest 1924, 1930), takrat zelo vpliven tudi v Srbiji (časopis Nadrealizam danas i ovde, M. Ristić, K. Popović idr.), kasneje postopen razkroj; pri nas odmeva le posredno, v spontanem oblikovalnem postopku, ki ga je mogoče kot bliskega s. ugotavljati pri marsikaterem sodobnem slov. liriku (Paternu), programsko pa ne. Poleg Bretona v Franc. še L. Aragon, P. Eluard idr., v Rusiji sočasno »zaum« (zaumna poezija, nad razumom).

Prim.: A. Debeljak, Suprerealizem, LZ 1925; F. Šijanec, Surrealizem v Jugosl., NO XI/1958; P. v. Tieghem, Veliki lit. tokovi v Franc., slov. prevod 1965; B. Paternu, Problem nadrealizma v sodobni slov. liriki, SR XX/1972; A. Berger, spremna beseda k nadrealist. izboru besedi Noč bliskov, Kondor 144, 1974; idr.

IDEOGRAFIJA (grš. idea = pojem; graphein = pisati) je v nasprotju s fonetično pisavo, ki zaznazuje vsak glas s posebnim znakom/črko in potem te znake/glasove sestavlja v besede, pisava, ki ima za vsak pojem poseben znak (ideogram: slikovna pisava, hieroglifi, kitajska pisava idr.) — V širšem smislu je tudi vsaka beseda v fonetični pisavi ideogram/znak za kakšen pomen, pojem, predmet, vendar mnogo dlje od likovnega oponašanja, zato je mnogo prikladnejša, lažja za učenje (namesto tisočev znakov v kitajščini, se mora slov. otrok naučiti le 25 črk, da je »pis-men«). — Ideografska vrednost besede je torej njen miselni pomen v nasprotju z njeno zvočnostjo, ritmičnostjo, likovnostjo ipd.

EKSPRESIONIZEM (lat. expressio = iztis, v nasprotju z impressio = vtis) — podaljšek tistih teženj v umetnosti, ki so znane že iz nove romantike, vendar hkrati tudi ostro programsko nasprotje tem težnjam (sam izraz je nastal iz opozicije do impresioniz-

zganja megle in oblake na ples.
Plane v les,
stresa hraste, vije bore,
vzburi šum od gore do gore
pa ga vrtinči z zemlje do nebes.
Dvigne divje race iz ločja,
v loku zaveje jih do pobočja,
v loku jih vseje spet nazaj...

Zvon je zaječal, zvon na oblak,
veter raztrgal mu je prošnjo,
vrgeł jo v mrak,
razbil ob goro;
obnemel zvok je vsak,
grom gospodari v žrelu prostorja,
bliski pleto kolobar krog obzorja,
sipljejo grozo gorečo na cerkev in hram.

S posebnim, neenakomernim, zaganjivim ritmom (o ritmu kasneje) in z rabo besed, v katerih se tare R, šumnikov, nosnikov in podobnih glasov, ki tudi zvočno kažejo sicer ideografsko (pomensko, logično) upesnjeni položaj: mrmranje, treskanje, rjovenje, ritje, mešanje, stresanje, vzburljanje, vrtinčenje, viharja; zvočnost besednega gradiva se je uglasila s pomensko sporočeno podobo sveta v viharju.

Zlasti v liriki moremo kar naprej opazovati, kako daleč seže pogosto v ideografsko sporočilo pesmi čisto preprosta onomatopojja. Znana Gestrinova balada o prepelci ponavlja prepeličin glas:

pet pedi, pet pedi,
ki pa mu pesnik takoj podtakne simbolni pomen: samo pet pedi je bolnemu mladeniču še do smrti.

Proti koncu 19. stoletja, še posebej pa v 20., se je vera v zvočno izraznost besede v književni umetnosti tako okrepila, da so se pojavili številni poskusi čiste zvočne poezije: v ruski poeziji se je v tej zvezi porodila tako imenovana »zaumna poezija«, torej poezija, ki obstaja za razumom in njegovim pomenjenjem ter logičnim mišljenjem; besedni pomen naj bi bil tej poeziji prej ovira kakor izrazilo. Podobni nazori spreletavajo tudi čas tudi futurizem, dadaizem, imazinizem. Pri nas je o pojavu poročal Anton Debeljak v članku Slišanje barev (LZ 1917): v članku govori o »senzorični sinesteziji«, zvočni govorici barv, češ da je zadeva sicer že zdavnaj znana (že Vuk Karadžić naj bi zapisal »rdeči veter«). Théophil Gauthier je ob uživanju mamil čutil, da mu sluh dojemata barve: »Zeleni, črni, modri, rumeni zvoki so prihajali k meni v čisto jasni valovih.« — Posledica tega so poskusi pesnjenja z zvoki; pesmi niso več logične in razumljive zveze besed s pomeni, marveč predvsem kompozicije različnih zvočnih nizov.

ma); zoper eksaktno naturalistično »fotografiranje« in tudi zoper impres. enostavno nizanje vtisov. Resnica o svetu se oblikuje predvsem v človekovem duhovnem svetu: kot videnje/vizija. Ideja si izoblikuje svojo lastno, dinamično resničnost, ki je od objektivnosti docela svobodna, zato se v e. pojavljajo neprilakovane, netradicionalne, na videz tudi nelogične oblike; v jeziku npr. stavek telegramske skrajšaje, kupčijo besede, sestavljajo kar se da nenavadne metafore, alegorije ipd.; pesniški subjekt je največkrat v ekstazi, zanosu, ideološko pogosto zoper mešč. samozadovoljstvo (soc. kritični e., Seliškar), enako pogostna kršč. religioznost oz. moralika; silna občutljivost za človekovo zgubljenost v vesolju oz. neobogljnost pred silami, ki jim ni kos (Jarc, Pregelj). — Najčistejši je e. v liriki: patetična refleksija, svoboden verz, nenavadne zunanje oblike (tudi carmina figurata, Podbevšek). V dramatik je uveljavil idejno dramo, govorečo v simbolih in alegorijah, s tipiziranimi, ne individualnimi osebam (»Žena«, »Mož«), mnogo gledališkega dekora, množice oseb (Križevca začetne drame), poudarjen monolog, ki ga je naturalizem pred tem že zavrgel, zdaj temeljna izpovedna oblika človekove notranjosti. — E. se je pojavil pred prvo svet. vojno in segel še v desetletje po njej (ok. 1910 — 1925/30), najprej v likovni, potem takoj tudi v lit. in glasbeni umetnosti. Predhodniki: Strindberg, Wedekind idr., pri nas Iz. Cankar (S poti, 1913). T.i. slov. e. je združujoča in na neki način pomožna literarnozgod. oznaka za konglomerat različnih slogovnih odmevov in realizacij v slov. knjiž. 1915–1930: od futurizma (Podbevšek, Tank) preko konstruktivizma (Kosovel) do ekspresionizma (Jarc).

Prim.: F. Petre, Idejnost i izraz ekspresionizma, Umetnost riječi 1/1957; isti, Pesniški izraz ekspresionizma, JIS VI/1960–1; isti, Slov. ekspresionizma, v zborniku V. seminar slov. jez., lit. in kult., 1969; F. Zadravec, Futurizem in ekspresionizem v slov. poeziji, Dialogi 1965; isti, Ekspresionizem v dramatik (sprem. beseda k izboru slov. ekspres. dram. Upornik), Kondor 92 1966; isti, ZSS VI, VII, Ekspresionizem in soc. realizem, 1972; idr.

REALIZEM (lat. res = reč = predmet) — nazgodovinsko: stvaren odnos do sveta, upoštevanje dejstev in realnih razmerij; v jez. je tovrstni r. opazen z odsotnostjo besed v prenesenem pomenu (tropov).

Barve zvokov v Rimbaudovem sonetu (prevod Iz. Cankarja)

Našim bolnim čutilom
se zvoki In barve menjajo. Samo glas!
ustvarjajo s svojimi božanskimi akordi
mističnim očem vizijo, ki boža in laže.

A, zmagovalni rog v rdečem žarenju.
E, vzdih lire kot belota seratskih
penuti. In E, lahen žvižg, čipka
jasnih zvokov, je plav kot nebo.

Toda v O poje lok svojo žolto melodijo,
zadušeni vzdih obledela jeseni,
vdove lepega poletja, medtem ko sonce

še rdeči listje s krvavimi poljubi.
U je podoben aprilu:
zelen kot vejica mirte, ki jo trgaš.

Še en podoben Rimbaudov sonet

Črni A, beli E, rdeči I, zeleni U, plavi O,
nekoč razodenem vaša skrita rojstva.
A, črni korzet, porasel z blestečimi
mušicami,

ki brenče krog krutih smrpadov.

Zaliv sence; E, belota par in šotorov,
kopje ledenikov, belih kraljev, drhtenje
rdeči I, izpljuvana kri, smeh lepih ustnic
v togi ali spokorni opojnosti.

U, krogotočje, božanski trepet zelenih
mir pašnikov, posejanih z živino, mir gub,
ki jih vtisne alkimija v velika, miselna čela.

O, prvi rog, poln čudnega lečanja,
molk, preprežen s svetovi in angeli:
— O omega, višnjevi žarek božjih oči.

* *Primer.* V slovenski literaturi takšnih skrajnih poskusov v glavnem ni vse do »katalogovcev« koncem šestdesetih let (skupina mladih pesnikov, ki se imenujejo »katalogovci« po zborniku, ki so ga izdali T. Šalamun, Zagorčnik in drugi). — Pač pa so različni poročevalci že zelo zgodaj navajali ustrezne zglede iz tujih književnosti. Tako je Ivan Prijatelj v časopisu Veda leta 1913 sredi poročila o novih smereh v ruski poeziji (str. 609 in dalje) navedel tudi primerke takšne zvočne poezije; med drugim pesem Alda Palazzechija:

Bilobilobilobilo

blum!

Filofilofilofilo

flum

flumi

Bilolu, Filolu

U

Bubububu

fufufufu

Friu!

Friu!

Aaaa!

Eeee!

liiii!

Oooo!

Uuuu!

A! E! I! O! U!

Tudi ljubljanska literarna revija Tank, ki je izšla 1927 dvakrat, v številki 1 1/2 ter 1 1/2-3, je prinesla nekaj ustreznih ponatisov hannoverskega dadaista Kurta Schwittersa.

Takšna poezija kajpada pozablja, da se s samimi zvoki že veliko uspešneje izraža glasba, da je besedni zvok brez logičnega pomena izrazilo glasbene umetnosti, kot je pomen brez zvočne in siceršnje orkestracije izrazilo praktičnega jezika. Zato ti poskusi tudi niso prišli posebno daleč, ostali so na ravni eksperimenta, čeprav se zmeraj znova pojavljajo še danes (zlasti pri nas).

2. Likovna izraznost znaka

Kakor učinkuje govorna beseda na poslušalca s svojo zvočno uglasenostjo ali orkestracijo, tako lahko dodatno oblikuje predstavo v bralcu pisana beseda s svojo likovnostjo. Pisava je pač način likovnega posredovanja zvokov (črke), kombinacij zvokov z logičnim pomenom ali brez njega (miza : moza), ali misli ali čiste zvočne kompozicije. Medtem ko nočna pisava, kakršno je menda iznašel Guido Aretinski, zapisuje zvoke po njihovi višini oziroma frekvenci (pogostnosti) tresljajev, ki te zvoke povzročajo, zapisuje abeceda zvoke

»...ko bi dosegli stanje glasbe, bi to bilo uničenje poezije ...«

T. Eliot

V lit. zgod. označuje r. lit. gibanje, ki se je v 19. stol., posebej njegovi drugi tretjini, izoblikovalo v nasprotju do preosebne, pre-fantastične romantike in je bilo sredi prejšnjega stol. mnogo skladnejše z burnim razvojem naravoslovnih ved. Nagibljalo se v manj osebno, objektivno opazovanje in zaznavanje resničnosti; po možnosti čustvovanje iz knjiž. perspektive opušča, prav tako tehtanje med dobrim in zlim, težim in gdim, življenje mu je zanimivo v celoti, ne le tiste prvine iz njega, ki bi se zdele po nekih vnaprejšnjih predsodkih »poetične«. V franc. in rus. r. lit. se okrepili družbena kritičnost, sicer pa so v ospredju splošna vprašanja človekovega obstojanja: posameznikovo vključevanje v skupnost, njegovi spopadi z življ. težavami, medsebojni človeški odnosi in sploh popolna preusmeritev na vsakdanjo tostranost življenja (prevladujoči nazor: materializem), na vzročno posledično povezanost vsega obstoječega, tudi duševnega. — Realizem kot zgod. lit. gibanje je vseevropski pojav, ki manj opazno izvira iz prosvetljen-ske tradicije: sočasno v Franciji (Balzac, Stendhal, Flaubert, G. Sand), v Angliji (Dickens, Thackeray), v Rusiji (Dostojevski, Tolstoj, Turgenev), v Nemčiji, nekako spontano tudi pri nas kmalu po marčni rev. 1848 (vendar si slov. lit. zgod. ni enotna glede tega). Prvi sledovi r. lit. programa pri Levstiku, ki naj bi se za ta del šolal pri Lessingu (teorija karakterja, Patermu), spontano pri vaječih, Jurčiču (v tesni zvezi z zanimanjem za naravoslovje, Erjavec); 1866-1880 poznoromantični intermezzo (Stritar); 1881 začne mlada generacija iz odpora do Stritarjeve romantike izdajati revijo LZ. V njej se v zač. 1883 pojavi Celestinov programski spis Naše obzorje, ki izrecno priporoča r. in soc. kritičnost v lit., hkrati pa odsvetuje naturalistično skrajni r. — tekst mora kljub svojemu r. bralca oblikovati tudi etično, zato mora temeljiti na vzvišeni ideji — »idealni r.«/poetični r. Najpomembnejši Celestinov učenec: Kersnik.

Prim.: B. Zihert/A. Poljanec, O realizmu v lit., Sd 1941; G. Lukács, Eseji in razprave o realizmu, sl. prev. 1952; J. Vidmar, Zapiski o real., NSodb II/1954; isti, Realizem in fantastika, NSodb II/1954; F. Bernik, Po-ložaj slov. lirike v obdobju real., JIS VII/1961-2; M. Boršnik, Stilni premiki v slov. knjiž. med klasičnim in modernim real., SR XIV/1963; B. Paternu, Nastanek teorije real. v slov. knjiž., SR XIV/1963;

po njihovi artikuliranosti, oblikovanosti. Označitev zvočne oblike s posebnim pisnim znamenjem (črko) omogoča besednemu izrazu dodatno likovno soizraznost. To na zelo preprosti ravni vedo novinarji, ki z različno velikostjo ali obliko črk različno poudarjajo teža novic v naslovih. — Že od nekdaj pa je oblikovanost pisane besede zanimala tudi pesniškega ustvarjalca: že pri antičnih alexandrinških pesnikih. Z različno dolžino in razporejenostjo verzov so skušali navzven ustvariti likovni simbol, ki je bil v igri zvezi z »vsebinsko« pesmi: križ, srce, jaje, krona, meči, drevesa ipd.: latinsko »carmina figurata« (likovna pesem). Reč je posebno zacvetela v baročni književnosti, pogostna pa je tudi danes.

* Primer. Simon Gregorčič: Kupa življenja (1872, Zora)

Pod tabo pekel in nebo nad teboj,
a zemlja visi med obema
in gori in doli zajema
ti v kupo življenja kipeči napoj:
zdaj boli pekla, zdaj veselje neba,
pogosto vse vmes!
Glej, to ti je res
usoda svetá!
Kedor je možak,
strupene se kupe ne brani,
sladke se nikdar ne vpijani.
No vedno ostane enak
in vidno ohrani
si pokoj sladak.

Gregorčič je besedno gradivo očitno razporedil v zunanjo obliko kupe, o kateri govori že naslov in je je polna tudi vsa pesem.

Posebno inačico predstavlja tako imenovana »topografska poezija«, ki je analogno zvočni poeziji zanemarila logični pomen, kakršnega lahko označuje skupina zvočnih (črkovnih) znamenj. Skuša se izraziti z golo črkovno obliko. Pri nas naletimo na takšne poskuse v že imenovanem zborniku Katalog. Tako je v prvem zvezku (1968) Milenko Matanovič objavil takle (literarni) likovni izdelek:

W V V

Ta skupina črkovnih znamenj ne premore nobenega logičnega (ideografskega) pomena več (kakor na primer skupina miza), pa tudi zvočno ni nikakor izrazna, saj gre za tri bolj ali manj enake pripornike. Učinkovala naj bi likovno, kot trikratna oziroma štirikratna ponovitev enakega likovnega znamenja V.

A. Ocvirk, Slov. lit. in real., NSodb IX/1961, P. v. Tieghem, Veliki lit. tokovi v Franciji, slov. prevod 1965; A. Slodnjak, Slov. realizem, v zborniku V. seminar slov. jez., lit. in kult., 1969; J. Kos, Med romantič-ko in real., Sodb XXII/1974; različne slov. lit. zgod. idr.

CARMINA FIGURATA (lat.) — likovno oblikovana pesem; metrično—grafična igra, pesem, ki z različno dolgimi in urejenimi verzi kot grafično celoto predstavlja kakšen predmet, ki je v zvezi s pesemskim sporočilom: iz verzov sestavljeno srce, križ, jaje, pri Podbevsku slavolok, pri Gregorčiču kupa/časa itd. V st. gršč. lit. technopaignia v alexandrinški lit. (Theotokrit); v perz. liriki; cenjena v baročni poetiki (od Scaligerjeve poetike 1561 do Boileauja 1674).

Prim.: A. Debeljak, Likovno pesništvo, LZ 1922.

DRUŽBENO KRITIČNI REALIZEM — real. lit., ki je namensko utemeljena z družbeno kritičnostjo. Družbeno resničnost govorno »odslikuje« kar se da objektivno, realistično, hkrati pa besedilo spremlja s kritično mislijo zoper nepravilnosti, moralne in socialne popačenosti družbe.

V slov. lit. zgod. se izraz vse pogostejše rabi za periodizacijsko označitev dogajanj v letih od 1930 do 1958. Medtem ko se je klasični slov. družbeno kritični realizem (npr. Kersnikov) bolj ali manj stihnijsko upiral moralni popačenosti parvenijskega, »jarega« meščanstva, je družbeno kritični r. malo prej omenjenega obdobja mnogo bolj nazorsko/filozofsko/ideološko sistematičen; ne upira se samo posledicam, marveč tudi vzrokom družbene popačenosti; pri tem se opira na marksizem, ki trdi, da je temeljni vzrok vsem takšnim pojavom razredna razslojenost družbe; torej je mo- goče pravično družbo vzpostaviti le kot brezrazredno, socialistično, kar pa zahteva korenit, revolucionaren družbeni preobrat. Pri nas: Prežihov Voranc, B. Kreft, M. Klop-čič, T. Seliškar, Ingolič, M. Kranjec idr.

Prim.: B. Teply, Slov. soc. knjiž., Koledar CD 1930; Fadjev-Pirjevec, O socialistič- nem realizmu NS I/1946; F. Zadravec, Po- gledi na realizem pri Slov. med vojnama, JIS VI/1960-1; isti, Socialni in socialistični realizem, NRazgl. 1964; isti, Realistična estetika po ekspres. v Sloveniji, SR XX/1972; isti v ZSS VI 1972 idr.

LIKOVNA IZRAZITOST

Znak uinkuje govornika
kendar mo poslušalca s
njego zvočno izražnostjo,
tako poslušalca kendar dodatno
oblikuje predstavo v bualu
s svojo likovnostjo.

3. Ritem

Lahko pa je zunanja, likovna razporejenost besednega gradiva zelo pomemben napotek za branje besedila; posebno verzificiranega. Vsaka vrstica, ki je različno dolga, pomeni ritmično, pogosto pa tudi smiselno enoto, za njo sledi premor.

Človekov govor namreč ni enoličen potok glasov in misli, marveč se kar naprej členi na različne enote: daljše in krajše, hitre in počasne, bolj ali manj poudarjene. Takšna členjenost dobi pogosto svojo likovno odličnost tudi v načinu zapisanosti — v odstavkih, kratkih in dolgih vrsticah, stavkih, s posebnimi ločilnimi znamenji (interpunkcijo) in podobnim.

Omenjena členjenost govora je ponavadi odvisna od deleža čustvovanja in miselne razčlenjenosti v govoru: ko smo razburjeni, v bolj ali manj zagatnem položaju, govor sekamo, zadihavamo do jecanja; o kakšnih logičnih in mirnih periodah (priredjih in podredjih) ni sledi; stavki so kratki, pogosto eliptični (brez glagola), ali kar skrženi v eno samo besedo.

* *Primer.* Slovenski pisatelj Pavle Zidar (s pravim imenom Zdravko Slamnik

— Pavle Zidar je njegov psevdonim) pripoveduje v svojem kratkem romanu Dim (1970) med drugim tudi to, kako so mladi fantje v drugi svetovni vojni ubili nemškega vojaka):

— »Hej!« je zakričal Pepič.

German se je grobo zasuknil. Pokazal je svoje preplašeno in belo obeljeno obličje. Usta pa so mu spregovorila nekaj božjega.

Strel je jeknil. Ozračje je zabrnelo.

Nemec je zakopal noge v pesek, potem je po bukovno telebnil.

Vse je zabučalo. Ves svet. Tišina se je razklenila. Razpadla. Mimo nas je spet udarila Sava. Veje je zganil nekakšen veter. Ptice so zanorele. — (Str. 138) Že tako so stavki dramatično kratki, napeti, podrejeni napeti situaciji, ko pa pripovedovalec dospe do viška napetosti, se še bolj skrijejo (gl. zadnji odstavek!) Kakor da bi pripovedovalca in pripovedovane osebe naglo bitje vzbujenega srca dušilo in ne morejo dolgega stavka niti spregovoriti.

Obratno je človek v mirnem, lagodnem, preglednem, čustveno utišanem stanju zmožen dolgega, mirnega, logičnega vezanja besed v obsežne stavčne periode: stavki so dolgi, enako *koloni*. Največkrat je takšen način značilen za razumsko obvladano govorjenje-pisanje, za neprizadeto poročanje o preteklosti, podobno zgodovinarskemu — ko so pripovedovani dogodki že daleč za nami in jih opazujemo s prizanesljivim razumevanjem.

* *Primer.* Juž Kozak pripoveduje v Georgesovi maski o pokojniku, ki so ga ravno pokopali, vendar začenja opis z rečmi, ki so se pripetile že pred letom: »Pred letom je stavil z njim diabolični doktor Čopar, ki mu je bila velika zabava, igrati se s svojimi in človeškimi živci, da ga na Novega leta dan ne bo več med živimi. Georges je utripal z očmi in se široko smejal, ko je sprejel ponudeno stavo. V jasnih novembrskih dneh je postajal pred Prešernovim spomenikom in zadovoljno mežikal v sonce. Potem je pričelo

RITEM (grš. iz rhein=teči) — življenjsko skladno členjenje (govorne) gnote na posamične čutno dojemljive, ponavljajoče se člene. To členjenje se sproti prilagaja živemu smislu, ni torej shematično, razumsko preštevalno. V knjiž. besedilu: zvočni ritem, vendar tudi ritem v zgradbi (ritem gradbenih enot), v idejnem sporočilu. V glavnem se izogiba razumski opredelitvi, zato je sklicevanje nanj pogosto utemeljeno z občutki. Gl. levo!

Prim.: T. Orel, Ritem pri Prešernu, Slov. jezik III/1940; I. Grafenauer, Najvažnejše ritmične oblike v zgod. slov. narodne pesmi, Etnolog XVI/1943; J. Toporišič, Ritem v prozi, JIS IV/1958–9; K. Pranič, O Krležinom proznem ritmu, Umjetnost riječi VII/1963; D. Pirjevec, Ivan Cankar in evropska lit. 1964 II/4; M. Grafenauer, Župančičev »Ritem in metrum«, JIS XI/1966; F. Petre, Iz Župančičeve poetike, SR XVII/1969; F. Zadravec, Lirika, v Lirika, epika, dramatika 1971 ldr.

KOLON (grš. člen) — ritmični člen v verzifikaciji, še raje v prozi, odmejen z vdišnim govornim odmorom. V prozi je to do-
ta (perioda) — po pravih antičnih poetike je lahko štela 7–16 zlogov; v verzifikaciji se krije z verzom (razen v primerih z verznim/miselnim prehodom/enjambementom).

ROMANTIKA, romantizem (franc.) — ne-
zgod.: čustvujoče, domišljijisko, idealizirajoče razmerje do sveta. — V lit. zgod. vse-
evropsko literarno/duhovno gibanje z nastavki v prvi polovici 18. stol. (predromantika), sicer na prelomu 18. v 19. stol., pri nas višek s Prešernovo poezijo in zakasnelo pri Sritarju (1866–1880). — V nasprotju z dotlejšnjim poudarjanjem razuma in shematičnosti, izpostavi r. enkratno, neponovljivo, živo posamičnost, organsko in izmenljivost vsega živega, zoperformna pravila živo izpoved, zoper razumski izračun čustvovanje, zoper vezanost svobodo: v tesni zvezi z odločilnim družbenim prodorom gospodarsko polit. men-
ščanstva (z mešč. revolucijami). Dokončno
prodre prozni govor kot enakovreden verzificiranemu. Vendar posameznik pripada širšim duhovnim enotam (etnični, narodni skupnosti), ki so spet organske, žive, v nenehnem razvoju, z docela samosvojjim profilom, ki mu posameznik ne more utiti (narodni duh). Razbrati ga je mogoče iz

Murn Župančiču 1900:

Imel sem dovolj posla z njimi (pesniki, op. M. K.), tako da sem postal že od samega prepisovanja apatičen in momentano na čutu in okusu otopel, tako da mi ni bilo mogoče pečati se natančneje s popravki in formami. Glede zadnjih sem bil vedno popolnoma prost, bodisi že iz same komodnosti ali pa, ker ne morem drugače in se mi vse merjeno zameri. Glavno je vendar le ritem in ostane ritem, ki naposled določuje sam število stop in bi velikokrat pedantnost kazila notranjo harmonijo stoga.

snežiti, Georgesa je trla naduha. Posedal je po krčmah pri peči, se šali s pivci in, če je bil posebno dobre volje, je v pozni uri vzel kitaro, nekaj časa ubiral strune, se globoko odkašljal in zapel svojo najljubšo ...»

Pripovedovani dogodek je enako dramatičen, spet gre za življenje, vendar je pripovedovan z drugačnim čustvenim odnosom; mirno, pregledujoče – zato tudi daljše pripovedno-govorne note (že prvi stavek je hipotaksa z drugostopenjskim odvisnikom; niti en stavek ni enostaven), vse je lepo smiselno zaokroženo in dorečeno. Pripovedovalcu je prejkone ob pripovedovanju teh reči srce bilo normalno, ni ga dušilo od napetosti; podobno se počuti bralec; kajti takšen je tudi ritem.

V obeh primerih smo namenoma poudarjali fiziološko spremljavo dveh različnih govorov: dramatičnega in opisujočega. Kakor se namreč vse živo ponavlja, obnavlja in zmenjava v bolj ali manj enakomernih zaporedjih (dan-noč, letni časi, biološki cikli – rojstvo, mladost, zrelost, starost, smrt, utripanje srca, dihanje), tako je tudi s človekovim govorom. Že dihanje, s katerim izdelujemo glasove, nas s svojim ponavljajočim se vdihovanjem in izdihovanjem sili, da delamo med govorjenjem predahe; z njimi členimo govor na posamezne note (kolon); kakor govorimo o dihalnem ritmu ali o ritmu srčnega utripanja, prav tako govorimo tudi o govornem ritmu.

Govorni ritem je torej počasnejše ali naglejše, glasnejše ali tišje zvočno valovanje, ki čustveno spremlja smisel govornega sporočila.

Ritem in metrum. – Razvidneje kakor iz proznega govora je takšen značaj ritma opazen iz verzifikacije. Verzifikacija je namreč pogosto podrejena tako imenovani metrični shemi, to je pravilnemu, vnaprej predvidenemu zmenjavanju glasnih in tišjih, poudarjenih in nepoudarjenih, dolgih in kratkih tonov-zlogov: metru ali meri. V znamenitem Uvodu h Krstu pri Savici se po posebnem metričnem pravilu toni metrično zmenjujejo v zaporedju: nepoudarjen, poudarjen (oziroma tišji, glasen) – po petkrat na verz: *Tud' on se je zanesel na njih spanje, prelesti mislil je ozidje grada in ponevedoma planiti nanje ...*

Popolna zvestoba takšnemu metričnemu pravilu seveda izključuje malo prej opisano prilagajanje zvočnega toka pripovednemu položaju. Zato ga je Prešeren že v naslednji kitici obšel in beremo lahko tisti slavni primer, ki ga je svojčas navedel Župančič v obrambo živega ritma zoper mrtve, šablonske metrične sheme:

*Ko svojo moč najbolj vihar razklada,
okrog vrat straža na pomoč zavpije ...*

V dramatičnem trenutku je pesnik drugega na drugega nanizal tri poudarjene zloge, ko da bi začelo razburjeno in prestrašeno biti srce, alarm je tu:

Okrog vrat straža ... Z metrom sicer določeni ritem se je tu uklonil »življenju«.

Potemtakem je treba jasno ločiti med metrom in ritmom. Meter je umetna shema, vnaprej dana, mrtva kakor sleherni obrazec, ki je enak za različne

ljudske umetnosti (zato termin »narodno slovo«). Začenja se široko zbiranje ljudske pesmi in hkrati zgledovanje pri njej oz. pri ljudskem slovu nasploh (pripovedna proza se npr. zgleduje pri ljudskem substandardu: široka, »bogoskrunska« gesta, pregrešnost, žargon ipd.) – V Angli. npr. Byron, W. Scott, v Nemčiji Goethe, v Rusiji Puškin, Lermontov, tudi še Gogolj, v Franciji Hugo, na Poljskem Mickiewicz, v Italiji Manzoni, pri Srbih Radičević, pri Črnogorcih Njegoš, pri Hrvatih Mažuranić itd.

Prim.: J. Lavrin, O romant. mentaliteti, LZ 1929; J. Kos, Anatomija romantizma, Persp. I/1960-1; P. v Tieghem, Veliki lit. tokovi v Franciji, slov. prevod 1965; L. Le-giša, Slovenska rom. v zborniku V. semi-nar slov. jez., lit. in kult. 1969; J. Kos, Prešeren in evrop. rom. 1970; J. Kos, Per-iodiziranje slov. rom. in Evropa, SR XIX/1971; V. Kudělka, Poskus specifikaci-je romantike v slovstvih jugosl. narodov, Jis XVIII/1972-3; B. Paternu, Recepcija rom. v slov. poeziji, SR XXI/1973; različne slov. lit. zgodovine idr.

VERZIFIKACIJA – vezani (verzificirani) go-vor oz. vsak v verzih izražen tekst; zato lirska v., pripovedna v., dramska v. – v nasprotju z lirsko, pripovedno, dramsko prozo.

Prim.: J. Koruza, O začetkih slov. pesni-štva, v zborniku: VII. seminar slov. jez., lit. in kult., 1971; isti, V. Vodnik, Izbrano delo, Kondor 116, 1970, str. 117–120.

METRUM (grš. mera) – mera v verzu, iz-merjenost verza glede na zaporedjenost dolgih in kratkih, poudarjenih in nepou-darjenih glasov; pogosto kar sinonim za metrično shemo in še pogostejše za sto-pico.

Prim.: O. Župančič, Ritem in metrum, LZ 1917, idr.

METRIČNA SHEMA – s posebnimi zname-nji, ki označujejo dolžino in kratkost, po-udarjenost ali nepoudarjenost (–u), neod-visno od jezikovne realizacije izražen me-trični načrt verza: ista metrična shema se lahko kot vnaprejšnje pravilo pojavlja v številnih različnih verzifikacijah. Jezikovna realizacije metrične sheme se lahko s takšno shemo docela ujema, vendar še pogostejše ne; ujemanje in neujemanje realizacije s shemo je pomembna ritmo-tvorna prvina v tekstu.

pesmi; ritem pa je nepredvidljivo enkratno zaporedje različno močnih glasov in je v vsaki pesmi drugačen; neponovljiv.

* V onomatopoejskem ritmu se lahko tudi metrična shema docela krije z življenjskim ritmom; ritem je v takšnem primeru pravilen, enakomeren. — V znani pesmi Žebjarska je Oton Župančič enakomerni ritem kovaških udarcev in mehov uskladi z ustrezno metrično shemo:

Od štirih do ene,
od štirih do ene
so zarje rumene,
so trate zelene,
od štirih do ene
vodá nam kolesa, mehove nam žene ...
Pol treh, pol treh —
spet puha nam mehi!
žareči žebji so nam v očeh,
do osmih zvečer žebji, žebji v očeh.
Od štirih do ene
vodá nam kolesa, mehove nam žene ...

Na prvi sluh je slišati, da pesnik z ritmom posnema enakomerno ponavljajoče se glasove kladiv in mehov. Pravilno metrični ritem je tako zelo glasen in tako kar naprej spremlja življenje žebjarjev, da je ob vsej svoji pravilnosti docela življenjska zvočna odslikava žebjarskega sveta.

Za pesnike, ki pišejo metrično pravilno urejene stihe, je potemtakem zelo pomembno, kakšno metrično shemo si bojo izbrali glede na snov pesmi. Tako je Prešeren za svojo balado Povodnji mož, v kateri pripoveduje o nedeljskem plesu »pod lipo zeleno«, zbral tridelno (tričlensko) zvezo enega poudarjenega ter dveh nepoudarjenih zlogov, kar ustvarja slušni vtis tričetrinskega poskočnega plesnega ritma:

On nekda j lepé so Ljubljanke slovele,
al' lepše od Urške ní bilo nobene....

Proza in verzifikacija: kolon in stih. — Že različna pisava proznega ali verzificiranega govora opozarja na nekatere bistvene razlike med obema. Medtem ko pišemo prozo združena, tekoče, neprekinjeno, pri čemer na koncu vrstice, če za dokončanje besede zmanjka prostora, besedo enostavno delimo in njen manjkajoči del prenesemo v naslednjo vrstico, pišemo verze v krajših ali daljših, različno dolgih, vendar samostojnih vrsticah. S tem poudarjamo smiselno in ritmično samostojnost teh vrstic: ritmičnih enot. V prozi si ustrezne ritmične enote — koloni — sledijo svobodno, različno dolgi in različno poudarjeni; v verzifikaciji se te enote, verzi ali stih, pojavljajo po trdnjih pravilih: s tem ko jih pišemo vsakega posebej, dajemo pravzaprav nekakšno navodilo za ritmično in smiselno pravilno branje. Posebno je vloga takšnega pisanja razvidna pri branju tako imenovanega svobodnega verza.

PROZA (lat.) — v nasprotju z verzifikacijo metrično, to je z vnaprej predvidenim, pravilnim zmenjavanjem poudarjenih in nepoudarjenih zlogov, z rimanjem ipd., neobremenjen govor. — V nestrokovni, deloma tudi strokovni rabi sinonim za »pripovedno prozo«.

Prim.: V. Levstik, Zapiski na pivniku, LZ 1936.

VERZ (lat., gl. tudi levo in »stih«) — metrično grajena vrstica, enota verzifikacije; po ljud. pesniku Kančniku (Levstik) so verzi »pesem, ki se ne poje«.

Prim.: N. Omersa, Stihoslovje, 1925; A. V. Isačenko, Slovenski verz, 1939, 1975; S. Petrovič, Novija lit. o teoriji stiha, Umjetnost riječi VI/1962; K. Horálek, K charakteristice slovinského folklórního verše, Ivšičev zborník, Zg 1963; F. Petre, Verz slov. ekspresionizma, v zborniku X. seminar slov. jez., in kult., 1974; idr.

STIH (grš. vrsta) = **verz** (lat. versus = obrat, npr. s plugom za začetek nove brazde).

DADIZEM (običajna razlaga: beseda naj bi nastala iz posnemanja otroške govorice — da-da sta prvi besedi, ki ju otrok izgovori; vendar pri dadaistih še druge verzije: eden izmed začetnikov švicar. d. je bil Romun Tzara, v romunščini pa pomeni da-da isto kakor pri nas — pritrdjevanje; v franc. označuje beseda otroškega lesenega kolesa, tudi »hobi«; beseda naj bi po pričevanju samih dadaistov označevala »vse in ničesar«). D. je umetniško gibanje, ki se je izoblikovalo med izobražensko emigracijo, ki je začela prve svet. vojne zbežala v Švico. Ogorčena nad švic. malomeščanstvom in hkrati sestršana je začela ta emigracija provocirati publiko z različnimi nastopi, ki so bili po merilih spodobnosti škandalozni, vendar prav zato tudi zanimivi. 1916 so v Zürichu ustanovili Cabaret Voltaire kot središče novega d. Po končanl vojni so se dadaisti razpršili po Evropi, nastale so različne variante, pri nas v Beogradu npr. zenitizem (Micić), nekaj malega ga je pljusnilo tudi na Slovensko (revija Tank 1927), iz njega se je razvil nadrealizem ipd. Glavna imena: T. Tzara, H. Ball, Hülsebeck, Schwitters (prevod njegovih d. izdelkov v Tanku!), pri nas brata Micića idr. — Osnovna ideja: stremeti za neposrednostjo, čeprav zoper vsa estetska pravila, logiko in razum; zato rafi-

Če so vse besede v govoru povezane z določenim številom, redom in kakovostjo zlogov, je tak govor verz. — — — Kadar pa združimo mnogo verzov tako, da izražajo potek neke stvari, potem je to pesem ali glede na obliko stvari spev, oda, carmen.

F. Metelko

* *Primer.* »Veliki črni bik rjove v jutro. Kot da bi brizgala težka črna kri pod vršičke temnih smrek. Kot da bi se nad gozdom na vzhodu odpiralo v jutro krvavo bikovo oko. Veliki črni bik, koga kličeš? Je slast poslušati, kako ti vrača odmev tvoj zamolčki klic?« — Takšna je v prozni obliki zapisana kitica iz pesmi Veliki črni bik pesnika Daneta Zajca. Govorjenje teh nemetrično razvrščenih besed bi najbrž glede na bralčevo razpoloženje do neke mere spreminjalo število kolonov oziroma število ritmičnih enot; iz zapisa ni prav nič razvidno, da gre sploh za kakšno verzifikacijo. — Toda Dane Zajc je v resnici to besedilo zapisal takole:

Veliki črni bik rjove v jutro.

Kot da bi brizgala težka črna kri
pod vršičke temnih smrek.

Kot da bi se nad gozdom na vzhodu
odpiralo v jutro
krvavo bikovo oko.

Veliki črni bik, koga kličeš?
Je slast poslušati,
kako ti vrača odmev
tvoj zamolčki klic?

Na ta način je pesnik v sklenjeni tekst vnesel vrsto odmorov in z njimi določil ritmične enote (odmor je pogojen že s fizičnim dejanjem vračanja pogleda s konca na začetek vrstice). Porodi se poseben ritem, ki bi ga iz prozno zapisanega besedila težko razbrali. Pri branju proze s pogledom čez besede nekako enakomerno polzimo; pri branju verzije smo že z njegovo nenavadno dolžino opozorjeni na drugačno branje. Glede na zahteve metra in ritma pa so pogosto nenavadno razmešene tudi posamične besede, s čimer prav tako še posebej pritegnejo bralčevo pozornost. In končno zahteva krajše izražanje (verz je kot vrstica praviloma krajši od prozno zapisane vrstice, s čimer na takšno skrajšano izražanje opozarja že navzven) tudi pomensko zgoščevanje porabljene besede: besede zadobivajo raznotere nenavadne, prenesene ali zamenjane pomenke. —

Že iz doslej navedenih primerov (prim. tudi Glazerja, Prešerna in druge), je opazno, koliko vmesnih stopenj obstaja med tako imenovano prozo, svobodnim govorom, oratio soluta (Cicero), na eni ter stišnim ali verzificiranim govorom na drugi strani. Bolj ko je opazna enakomerna organizacija ritma, bolj jasn občutek o verzifikaciji imamo.

Metrika in metrični sistemi. — Z merjenjem enakomerne pravilnosti v pojavljanju poudarjenih in nepoudarjenih, dolgih in kratkih, močnih in šibkih glasov oziroma zlogov, z njihovim preštevanjem in z načini njihovega kupčenja se ukvarja *metrika* ali *meroslovje*. To je bila svojčas zelo čislana in upoštevana veda, ki jo je moral pesnik dobro obvladati, kajti za različne snovi, pripovedi in izpovedovanja so stare poetike (normativne) predpisovale različne načine zaporedjanja krepkih in šibkih zlogov. (Zelo

O obrtni plati umetnosti:
Spominjam se, da mi je pravil učenec Climpermanov, kako je hodil k svojemu mojstru.

»Bravo, gospod! ... Pesem je dobra, ta kitica je vsega občudovanja vredna — ali glejte, prosim vas, kakšna rima! Popravite jo in pridite zopet!«

Prišel je vdruči.

»Kitica je izvrstna, — ali rima še ni ribniška. Popravite jo in pridite zopet!«

In popravljal je dotičnik tako dolgo, dokler ni bila vsa pesem konfuzna, a rime so bile vzorno pravilne in mojster je bil zadovoljen. ... Suhoparnost in lesenost pa jim ni pravilo in v krvi samo glede zunanje oblike: ne: — prepojila je vse njihovo mišljenje, snovi in kompozicijo. Reži se iz vsakega stavka, iz vsakega vzklika, iz vsake vejice in pike. — — Kar nedostaja — — tem pesnikom, to je gorak čut in živa barva, tisti omamljivi vonj, ki diha iz vsakega pravega umotvora. ...

— — Človeku je včasih naravnost zoprno in neprijetno, ko vidi, kako se razblini, kako v hipu zvedeni in splešni zares lepa, pesniška snov pod okornimi rokami natančnega in vestnega verzifiksa!

iv. Cankar

nirana naivnost, druženje glasov, gest itd. ne glede na dogovorjene pomenke, teženje v »brutizem« = posebna glasba, ki glasovno oponaša okolico v sprotni nesmiselnosti. Iz tega estetsko docela anarhičnega reči, ki poljubno druži tudi različne načine izražanja (petje, recitacijo, risanje, telovadbo); družbeni odpor zoper malo-meščanščino in konvencionalnost.

Prim.: A. Debelljak, O dadizmu, LZ 1922; M. Prosenec, Die Dadaisten in Zürich, Bonn 1967.

SVOBODNI VERZ (franc. vers libre) — verz različne dolžine, brez metričnega obzrača/pravila, lahko pa rimani ali asonirani (čeprav raje ne). Od proze ga razlikuje poudarjena ritmičnost.

Prim.: B. Merhar, K zgod. svobodnega verza v slov., JIS XIV/1969, XV/1969–70.

METRIKA (gršč. metrike techne = umetnost v merjenju zlogov), nauk o zaporednosti dolgih in kratkih, poudarjenih ali nepoudarjenih zlogov v verz. Podobno še prozodija (gršč. pripev): nauk o jezikovni grajenosti verza (pač glede na metrum).

Prim.: A. Pavlica, Naša metrika v luči hebrejske, Čas 1917; F. Bradač, Arhitektonika in simetrija v stari klasični poeziji, Razprave Znanst. društva za humanist. vede v Lj. IV, 1928; A. Slodnjak, Prispevki k poznavanju Prešerna in njegove dobe, s. Dvoje neznanih metrik iz dobe naše romantike, SR VII/1955; I. Gedrih, Nekaj metričnih problemov ob Jarčevem prvenstvu, Dialogi VII/1971.

METRIČNI SISTEMI — načini metričnega izdebelovanja oz. merjenja verzov; verz je določen s številom zlogov, ki je lahko skozi verzifikacijo isto (izosilabični) ali različno (heterosilabični v.) ter z izmerjivim menjavanjem dolgih in kratkih, poudarjenih in nepoudarjenih glasov/zlogov. Glede na to, po katerem od teh možnih elementov (število zlogov, njih dolžina in poudarjenost) se merjenje verza ravna, ločujemo kvantitativni, silabični in akcentuacijski verzni sistemi. Gl. levo!

Prim.: M. Čop, Nuovo Discacciamento, 1833 (v izbranem delu M. Čopa, ur. A. Pirjevec, 1935, Cvetje iz dom. in tujih logov, 6. str. 56–58).

66 malo ali nič pomembna je seveda vsa ta reč za pesnike, ki pišejo svobodni verz, teh pa je danes največ).

vsek čas in vsaka književnost je priznavala vrsto pesnjenjskih, verzifikacijskih pravil (kánonov): o tem, kako da je treba sestavljati verz ali stihe. Tako so antične literature upoštevale drugačna pravila od srednjeveške francoske; celo naš Trubar je pisal verz čisto drugače od kasnejšega Prešerna; mlajši Vodnik drugače od starejšega Vodnika; Dane Zajc drugače od Prešerna. Današnji čas je glede tega širokogruden. Stroga pravila, ki so vodila Prešernovo pesnjenje, se zdijo danes zastarela in redkokateri pesnik se bo ravnal po njih. — Naziranja o verzu se lahko močno spremenijo celo v okviru istega pesniškega rodu. Če si ogledamo pesmi tako imenovanih slovanskih ekspresionistov iz dvajsetih let tega stoletja (Jarc, Seliškar in drugi), lahko vidimo, kako svobodne verz se pisali takrat in kako je potem v tridesetih letih njihov verz veliko bolj »pravilen«, metrično urejen.

— Do podobnega, čeprav obratnega, razvoja je prišlo v slovanski književnosti tudi po drugi svetovni vojni (prim. npr. zgodnje pesmi Daneta Zajca, Kajetana Koviča, Zlobca in drugih ter njihove kasnejše svobodne verz!). Zgodovina evropskih literatur pozna v glavnem tri različne metrične sisteme, tri načine merjenja ritma. Vsi so se tako ali drugače, posredno ali neposredno dotaknili tudi slovanskega slovstva. (4. razred, 1. trena)

a) *Kvantitativni metrični sistem* so poznali stari Grki in Latinci. Ti so namreč verze prepevali ali skandirali (zlogovno izgovarjali) glede na njihovo dolžino ali kratkost, ne glede na poudarek. Kaj takega je našim današnjim ušesom tuje in komajda razumljivo. Slovenski jezik namreč pozna dolge zloge le pod dolgim poudarkom (úra, žena), stari Grki pa so jih poznali prav tako obilno tudi v nepoudarjenih legah (danes deloma tudi pri Hrvatih, Srbih in Čehih). Najkrajša ritmična merska enota jim je bila *mora*, čas, ki je bil potreben za izgovorjavo (petje, skandiranje) kratkega zloga. Več mor skupaj sestavlja ritmično-melodično enoto *stopo*, tudi *stopico* (s stopalom so si namreč pri »prepevanju« tolkli takt, od tod izraz: en udarec z nogo je pomenil eno ritmično-melodično enoto).

Reč si še najlažje predstavljamo, če zapojemo kakšno pesmico:

v = besedni naglas
 ♪ = 1 móra
 ♫ = 2 mori

Vsak takt (stopica) šteje tri more (son-če-ce); glede na melodijo in naravo glasbe pa se dvomorne dolžine pojavljajo tudi z nenaglašenimi zlogi (na) – in obratno, enomorne dolžine z naglašenimi zlogi (son-). Začetna besedica »na« je v vsakdanjem govoru nepoudarjena naslonka (enklitika, ki se naglasno nasloni na sosednjo besedo: naplaníncáh), tu pa predstavlja dolg zlog »naax; prav nasprotno se pripeti »sončecu« in njegovemu prvemu zlogu.

Ne zato, da bi se jih učili na pamet, marveč ker je posamične izraze mogoče srečati še danes, navajamo starogrške stolpe:

Dolžina	shema	naziv
dve mori	UU	pirihej
tri more	-U	trohej (tekač)
	U-	jamb (skakač)
	UUU	tribrah (tri kračine)
štiri more	-UU	<u>daktil</u> (udarec, krc✓)
	-U	-s prstom
	UUU	<u>amfibrah</u> ✓
	UU-	<u>anapest</u> (poskočnež)✓
	--	<u>spondej</u> (žrtveni, težki)
		<u>korak</u>
	UUUU	dipirihnej (dvojni pirihnej)
pet mor	-UUU	prvi peon
	U-UU	drugi peon
	UU-U	treči peon
	UUU-	četrti peon
	U--	bakej
	-U-	kreтик
	-UU	antibakej
	---	molos
šest mor	UU--	mali jonik
	U-U-	dijamb
	U-U	antispast
	-UU-	korlamb
	-U-U	ditrohej
	-UU	veliki jonik
sedem mor	U---	prvi epitrit
	-U--	drugi epitrit
	-U-	treči epitrit
	---U	četrti epitrit
osem mor	----	dispondej

deigost: Kuchthost

STOPICA – metrična enota v verzju; po grš. – z dviganjem stopala so dajali takt; en dvig oz. udarec s stopalom je bil ena stopica/enota (sestavljena iz arze/dviga in teže/spusta). V našem akcentuacijskem verznem sistemu je sestavljena iz enega poudarjenega in dveh (dolga) ali enega nepoudarjenega zloga/tona (kratka) stopica.

NORA (lat. časovna dolžina) – temeljna metrična/stopična enota kvantitativnega metričnega sistema: čas, ki je potreben za izgovoritev kratkega zloga. Gl. levo!

IKT (lat. udarec) – poudarjeno mesto v stopici, v akcentuacijskem metričnem sistemu naglašeni zlog.

Pri slovenskem prepevanju je kajpada mogoče katerikoli zlog podaljšati ali skrajšati; v antičnih jezikih so pa obstajala natančna pravila za to, ali je kakšen zlog dolg ali kratek. Drugačiti, to je poljubno krajšati ali daljšati ga ni bilo mogoče v nobenem primeru. (Zlogi so bili npr. dolgi, če je v njih tičal: a) dolg vokal, b) diftong ali dvoglasnik, npr. oi, in c) če je v istem zlogu sledilo kratkemu vokalu dvoje ali več soglasnikov, kajti čas za izgovorjavo kratkega vokala in vrste soglasnikov naj bi bil tolikšen, kolikor ga je potreba za izgovoritev dolgega samoglasnika.)

Kratke zloge so označevali z znamenjem $\cup$ in so trajali po eno moro, dolge z znamenjem $\cup\cup$ — in so trajali po dve mori ($\cup\cup = \cup\cup$). Oboji so se v stopicah zmenjavali na različne načine; ker pa antična stopica ni mogla vsebovati manj kot dva in ne več kakor štiri zloge (torej od dveh do osem mor), so poznali 28 različnih stopic. Vsem je bila skupna lastnost en sam ritmični poudarek ali *ikt* ter rastoči del stopice — arsis, ko je stopičar pri dajanju takta dvigal nogo — in padajoči del stopice — thesis, ko je nogo spuščal. — Stopice so združevali v različno številne skupine = verze; najbolj razprostranjena verzna oblika je bila skupina šestih štirimernih stopic z iktom na prvem zlogu: **heksameter** ali šestomer. Ker pa je bil to dolg verz, so se v njem nujno pojavljali **predah**i, glede katerih so veljala posebna pravila, pač glede na tako imenovane zareze ali cezure ter različne ali diareze. — Šestomer je kombiniran s petomerom (pentametrom, skupino petih ustreznih stopic) predstavljal **elegični distih**, ki ga prilagojenega slovenski naglasnosti jezika poznamo tudi pri Prešernu. — Ves zamočani spreplet takšnih pravil, pojmov in izrazov antične metrike (prvi ga je v sistem menda uredil Aristoksen iz Tarenta v spisu *Elementi ritmike*) je potem milo in s silo vzdrževala klasičistična (po klasiki vzorjujoča se) poetika vse noter v 18. stoletje, do razsvetljenstva in romanike. Ker pa poznajo moderni evropski jeziki dolgi zlog zvečine le pod poudarkom, so iz stare grščine povzeta pravila povzročala nemajhne preglavice. Še Prešeren omenja v tridesetih letih prejšnjega stoletja nekaj takšnih obvezujočih pravil (epigram Čebeličnim šestomerjevcem):

Če kdo v heksametru namest' spondeja
al' daktila posluži se troheja,
ne ve, kam se cezure dejo,
on vprega Pegaza v galejo.

In vendar je že eden prvih znanih sestavljavcev slovenskega šestomera o. Marko Pohlin v že omenjenem dodatku k svoji slovnici 1768 heksameter kot pravilo pravzaprav ironiziral, ko je njegovo »visoko« obliko napolnil z manj visoko kmetijsko živinorejsko vsebino:

Pišeta, pure, race, kostrune, kopune, teleta.

Pa tudi Zoisov krog je že kar natančno vedel: »Ker o muzikalnem sistemu Grkov in Rimljanov ničesar ne vemo, bi bilo odveč, ko bi hoteli pesništvo živih evropskih narodov polagati na natezalnico proizvodje. Z akcentuacijskim sistemom se popolnoma ujema tudi naš muzikalni sistem« (Zois Vodniku 4. 8. 1795).

Čop je antični kvantitativni sistem zavrgel dokončno: »Znano je, da so v

FUTURIZEM (lat. futurum = prihodnost) — eden izmed »izmov«, to je literarnih (in sicer umetnostnih) tokov iz začetka 20. stol., nastal v Italiji (Marinettijev futuristični manifest 1909); ideološko oplojen pri Nietzscheju in Bergsonu poudarja potrebo po človekovi usmeritvi v prihodnost (nasproti t. i. pasatizmu oz. paseizmu, ki je poudarjal vrednost kulturne preteklosti zoper novi tehnični vandalizem), zahteval popolno prekinitev s preteklostjo, celo uničenje starih kulturnih spomenikov, poudarjal zato vojno kot ozdravitev bolnega sveta (iz njega se je v veliki meri izlegel fašizem, sam Marinetti je bil dejaven fašist) in skušal iznajti oblike, ki bi ustrezale novemu tehničnemu veku tudi v umetnosti: zoper konvencionalno slovnico in sintakso, osamljene besede, onomatopoijske čist, nepredelan odraz dogajanja v svetu ipd. Velikih umetnikov ni dal. — Drugeče je bilo s f. v Rusiji, kjer se je oblikoval pod geslom: nova lit. za novo družbo; v oktobrski revoluciji je videl tako silovit družbeni prelom, da je moral povzročiti tudi odločno prekinitev s starimi, meščanskimi lit. oblikami; Majakovski, Hlebnikov, revija LEF.

Prim.: F. Juvancič, Manifest futuristov, LZ 1909; V. Svetek, Marinetti in njegova šola, Sn 1909; A. Debeljak, Paselzem in futurizem, LZ 1912; Iv. Gruđen, L'Italia futurista, DiS 1913; I. Prijatelj, Nove smeri v ruski poeziji, Veda 1913; F. Zadravec, Futurizem in ekspresionizem v slov. poeziji, Dialogi 1966; isti, ZSS VI 1972; A. Ocvirk, uvodna študija h Kosovelovim Integralom '26, 1967 idr.

IMAŽINIZEM (lat.-fr. = slika) — angloamerikanska (Ezra Pound), tudi sovjetska (Jensenin) slogovna smer v lit.; poudarja slikovitost in kratkost, vsakdanji govor, opustitev metra, muzikalični ritem; bližnji sodnik simbolizma; drugo in tretje desetletje 20. stol.

KONSTRUKTIVIZEM (lat. constructio = zgradba) — slogovno gibanje v zahodnoevropski in sovjetski umetnosti ob koncu 1. svet. vojne: oboževanje tehnike, t. i. funkcionalizma oz. združevanja lepote in uporabne funkcije izdelanih predmetov, zato najpogostejši v t. i. uporabni umetnosti (industrijsko oblikovanje, arhitektura). Kot lit. predvsem v SZ (sicer težko ločljiv od sovj. futurizma in dadaizma): Čičerin, Sel'vinski, Zelinski, Agapova, Čičagova,

starih jezikov ločili naglas ali akcent (dviganje in nžanje zlogov) od kvantitete (dolgoti ali kratkosti) in da so grške stihe pa po njih narejene latinske ... gradili po kvantiteti meri, ki je naglas ni motil. V novejših jezikih se je merilo po naglasu tako močno uveljavilo, da si skoraj ne moremo misliti od njega neodvisne kvantitete in da nam njune zveze v starih jezikih ni mogoče razvidno razložiti, čeprav so to že mnogokrat poskušali; prav zato se pri branju antičnih stihov ponavadi oziramo le na naglas ter pri skandiranju na kvantiteto. Vsi novejši pesniki so zato gradili stihe zgolj po naglasu, tudi če so rabili kakor Nemci, zlati od Klopstocka naprej, antične metre« (Ilirski list 1833).

Iz obeh navedb je razvidno, kako so evropska pesništva stari kvantitativni merski sistem zavrgla že pred poldrugim stoletjem, kako pa so si po drugi strani prizadevala kljub temu ohranjati stare verzne oblike. Iz vsega tega je kar naprej nastajalo nešteto nesporazumov, od katerih je v slovenski literarni preteklosti najznamenitejša »pravda o slovenskem šestomeru«, v kateri sta se zaradi različnega razumevanja posebne oblike zareze ali cezure v šestomerih Jovana Vesela Koseskega nadvse hrupno, sočno in vročebrvno ozmerjala Fran Levec in Janko Pajk (gl. Fran Levec, Pravda o slovenskem šestomeru, 1878; pravda se je začela že dve leti prej).

V 20. stoletju zanimanje za heksameter zginja, prav tako za druge starogrške prozodične oblike; medtem ko gre celo slovenska pesniška proizvodnja šestomera v 19. stoletju še v tisoče in so ga poleg mnogih malo znanih pesmarjev začetnikov gojili tako Prešeren kakor Koseski ali Stritar, ga je v tem stoletju mogoče najti pravzaprav le še kot pesniško vajo ali parodiranega (npr. v nekdanjem dijaškem listu Mentor, pri Ivanu Robu ipd.).

Za spoznanje podrobneje šmo se pri kvantitativnem metričnem sistemu ustavili pač zato, da bi bilo razvidneje, koliko različnih metričnih pojmov in oznak zanje je sodobna literarna veda povzela iz antične metrike: pa naj so ti pojmi glede na tradicijo slovenske literature in glede na glasovni pa logični ustroj slovenskega jezika porabni ali ne. Zato se za metriko kot vedo o merjenju stihov vleče mnogo nepotrebnega balasta, mnogo mehanično podedovanih pojmov, ki jim dandanes ne doumemo prave porabnosti.

b) Silabični ali zlogovni verzni sistem. — Zaradi lažjega razumevanja si kaže na hitrico ogledati zgodovinski nastanek tega sistema. — V srednjem veku je latinski jezik stare oblike izumrl, ohranil se je le še v zapisih: v cerkvenih in učnih knjigah. Novi nastajajoči romanski jeziki (iz narečij) pa so zlogovne dolžine, ki jih je stari latinski jezik še poznal, pozabili. Ker bralci latinskih tekstov dolžinskih pravil niso več poznali, so zloge pri branju dolžinsko izenačili (zlogi so postali izohroni ali enako dolgi). Poudarek pri verzem merjenju že poprej ni veljal nič, zato so pri branju enakomerno nizali zloge do konca verza. Ker so bili torej vsi zlogi enako dolgi, je postal zdaj zlog osnovna merska enota — namesto poprejšnje more (= kratkega zloga). Ker pa je še zmeraj veljalo, da morajo verzni iste

Inberjeva idr. Prvi manifest 1924; izšel iz LEF (levij front, levi futurizem); najprej na moskovski višji umetniško-tehniški mojstrski šoli Vhutemas s prof. Rodčenko. Temeljno načelo: t. i. gruzifikacija/obremenitev predmeta s kar se da številnimi porabnimi funkcijami (npr. postelja, ki je hkrati miza in stol). — K nam je k. bržkone zanesel slikar A. Černigoj z razstavo 1924; v lit. pri S. Kosovelu, ciklus KONS (v Integrahli): lit. besedilo je tudi likovno oblikovano — z različno velikimi črkami, po načinu lepljenke ipd., zraven pa kar se da neposredno in mnogostransko družbeno funkcionalno, socialistično angažirano. — Od začetkov 30-ih let, za časa Stalinove ere, se je večina ideologov k. v SZ žez noč prelevila v socialistične realiste.

Prim.: A. Ocvirk, S. Kosovel in konstruktivizem, Sodb XIV/1966; isti, S. Kosovel — Integrali '26, uvodna študija, 1967; F. Zadavec, Konstruktivizem in S. Kosovel, Sodb XIV/1966; M. Kmecl, Torej še enkrat o Kosovelovem konstruktivizmu, Odgovor, JIS XVII/1971-2; idr.

ŠESTOMER/HEKSAMETER (grš.) — antični verz iz 6 daktilov (zadnji katalektičen) + nekatera dodatna, natančnejša pravila, kar zlasti velja za mesto cezure. Temeljna verzna oblika antičnega epa.

Prim.: F. Levec, Pravda o slov. šestomeru, 1878; K. Gantar, Razmišljanje o heksametu, NSodb VIII/1960; M. Kravar, Slovenska varianta homerskega heksametra, SR XVII/1969.

RÁZLOKA/DIAREZA (grš. ločitev) — v verz u opaznejša zarez, ki se prekriva tako s koncem besede kakor s koncem stopice (v nasprotju z manj opazno cezuro). — Sicer še: a) v slovnični ločena izgovorjava dvoglasov/diftongov (v slov. k. majda kdaj, ker pač diftongov nimamo, razen v narečjih); b) v retoriki razčlenitev kakšnega pojma v vrsto sindetično ali asindetično nanizanih inčic, ki jih z zaključnim povzetkom strnemo v enoten pomen.

ZAREZA/CEZURA (lat. zarez) — iz antične metrike: majhen, komaj opazen premor, ki je pogojen s koncem besede, vendar znotraj iste stopice (opaznejša je diareza).

verifikacije šteti po enako število osnovnih enot (poprej mor), se je novi merski sistem zoblikoval na načelu istega števila zlogov.

Pri tem so se izmenično, na stalnih mestih, pojavljale tako imenovane

ritmične kadence, povišanja in padci glasu; ponavadi proti koncu verza, pri čemer je takšno kadenco podpirala še asonanca ali tudi rima.

Silabični ali enakoštevni merski sistem se je razvil predvsem v romanskih književnostih, vendar v vsaki nekoliko drugače. Različne romanske literature so razvile različne stalne verzne oblike z različnim (stalnim) številom zlogov: francoska in španska predvsem osem in sedemzložne z asonančno poudarjenimi kadencami (prim. Prešernovo Glosa), italijanska pa enjstzložne rime ali tudi nerimane (»bele«, blank verze) oblike s poudarkom na desetem zlogu: to je znameniti enajsterec = endecasillabo. Zelo različna so tudi pravila glede preštevanja zlogov, pač glede na fonetiko tega ali onega jezika.

Kasneje so silabični merski sistem povzemale še druge evropske literature (poljska, ruska), pri nas pa je v posebnih oblikah izpričan iz protestantske, pa tudi iz kasnejših verifikacij vse do Pohlina. — Slovenski literarni zgodovinar Ivan Grafenauer piše v razpravi Drobci iz starejše kulturne in slovstvene zgodovine, 4. Iz zgodovine slovenske metrike (Čas 1916, 299–319), da so slovenski protestanti iz odpora do katoliške pesmi povzeli silabični verz nemške rokodelske pesmi, ki temelji na izosilabičnosti (enakomernem številu zlogov) in rimi (v nemško književnost je silabični verz prodril že v 12. stoletju). Steržinar naj bi kasneje skušal uvesti romanski silabični sistem. — Rupel po drugi strani trdi (Primož Trubar, življenje in delo 1962, 191–92), da je bila slovenskim protestantom pri pesnjenju poglavitni vzor nemška reformatorska pesem, ki je temeljila na starih latinskih cerkvenih himnah, na ljudski pesmi in na pesmi meistersingerjev (mojstrov pevcev, trubadurjev); poglavitne značilnosti tako izdelanih verzov pa so bile: štetje zlogov ne glede na besedni poudarek, zato krašanje in pačenje besed, poudarjene rime in umetno sestavljene kitice; zvečine jih je spremljala melodija, ki je ublažila marsikak nenaraven poudarek. — Pravila verifikiranja so morala biti zelo trda, saj je znano, da je Trubar Klombrerju ob priložnosti javno očital slabo narejene verze.

c) Tonični, silabotonični, akcentuacijski oziroma poudarni merski sistem se je v modernih književnostih zoblikoval po klasični, kvantitativni metriki, le da so stari grški dolgi zlogi zdaj nadomeščeni s poudarjenimi (s tem pa hkrati ponavadi tudi dolgimi) zlogi. Ti zlogi od ostalih niso drugačni po dolžini, marveč po močnejšem tonu (poudarjene zloge izgovorimo naglas, prav zato jih imenujemo naglašeni; nepoudarjene izgovorimo nenaglas, zato jih imenujemo nenaglašeni). Stopice ali tudi takti se torej tvorijo iz naglašanih in nenaglašanih zlogov. Ker gre za enakomerno izmenjavanje različno toniranih = glasno govorjenih zlogov, pravimo takšnemu metričnemu sistemu tonični sistem.

Toda tonični sistem se je v mnogih evropskih književnostih uveljavil skupaj s temeljnim pravilom silabičnega sistema: se pravi, da se takšno enakomerno izmenjavanje naglašanih in nenaglašanih zlogov dogaja

ENAJSTEREC — v širšem pomenu vsak enajstzložni verz, v ožjem t. i. »Endecasillabo« (lit.-špan., iz grš. Hendeka = 11, syllabe = zlog) oz. franc. »vers commun« (običajni verz: jambiški 10/11 zložni verz z žensko ali moško rimo in še nekaterimi značilnostmi); v it. enajstzložni jambiški verz z žensko rimo (u-u-u-u-u), pogosten v it. epu (Dante, Petrarca, Tasso), sonetu in v kitčnih oblikah stanci, tercini. Pri nas pogosto omenjan v zvezi s Prešernovo poezijo/poetiko.

BLANK VERZ (angl. = čisti, nerimani v.) — petstopični akatalektični ali hiperkatalektični jambiški verz: višek pri Shakespearu in sodobnikih (zlasti v drami, ker je brez rime »naravnost«; prim. Župančičeve in Borove prevode Shakespeareovih dram!)

HIMNA (grš.) — Hvalna pesem bogovom, sprva spremljana z glasbo; razširjena knjiž. vrsta v antiki, danes slavnostna hvalna, tudi obredna pesem (državna himna, poje se stoje in izraža pripadnost kakšni skupnosti: narodu, organizaciji, družbenemu razredu — Internacionala ipd.). Etoška knjiž. vrsta, bližnja sorodnica ode (svojčas je bila himna predvsem religiozna, oda pa svetna hvalnica). V slov. knjiž. obredna pesem, v siceršnji literaturi je zvečine ni; drugod pogostna tudi takšna (npr. v ekspres. lit., kjer h. izraža novo človečnost: Werfel, Traki idr.).

Prim.: J. Julian, Dictionary of Hymnology, 1957.

SOCIALISTIČNI REALIZEM (gl. tudi geslo »družbeno kritični realizem«) — ena izmed inačic družbeno kritičnega realizma v 20. stol. Zasnovana se pripisuje M. Gorkemu, tudi V. Majakovskemu; na prvem kongresu sovjetskih pisateljev 1934 je bil sprejet kot obvezujoči slog sovjetske lit. (tudi umetnosti nasploh). — Temeljno: 1.) realizem, se pravi kolikor mogoče družbeni resničnosti zvesto in bralcu dostopno, torej ne eksperimentalno besedilo; 2.) ob kritiki preteklega razrednega družbe in njenih ostankov prikazovanje nove, idealizirane socialistične, brezrazredne družbe v smislu socialističnega vzgajanja bralca. Od tod pogosto črno-belo karakteriziranje lit. oseb, patetika v govoru in ubesedenih situacijah ipd. Pri nas zlasti v letih 1945–1950 (reviji Novi svet, Mladinska revija z mnogimi prevodi ruskih programskih razprav avtorjev Fadjejeva, Pessisa, Asmusa in dr.) Ko se

znatraj verzov, ki štejejo enako število zlogov; torej govorimo o silabotoničnem merstem sistemu (v katerem se družita merilo izosilabičnosti in merilo toničnosti). Tega poznamo tudi iz sodobne slovenske verzifikacije.

* Primer. V Jenkovem epigramu na Stritarja

Da ni od naše baže,
beseda vsaka kaže:
kar bo za njega belo,
se črno mu bo zdelo

imajo vsi verzi po 7 zlogov (so izosilabični), izmenjavajo pa se v njih kar naprej po en šibek (nenaglašen) in en močan (naglašen) zlog. Primerov bi mogli naštet brez števila.

Po antični metrik je veda o silabotonični metriki povzela tudi poimenovanje stopic ali taktov kot temeljnih ritmičnih enot. Ker le-te glede na naravo slovenskega jezika štejejo praviloma po dva ali tri zloge, ločimo dve- in trizložne stopice ali takte:

- če je poudarjen prvi zlog v stopici in drugi nepoudarjen (— ∪: kápa, jájce), se takšna dvožložna stopica imenuje trohej;
- če je reč obratna, se pravi, da v dvožložni stopici sledi nenaglašenemu naglašen zlog (∪ —: rokáv, bokál), je to jamb;
- če v trizložni stopici sledita naglašenemu zlogu dva nenaglašena (— ∪ ∪ ljubica, kimavec), imenujemo stopico daktil;
- če v trizložni stopici sledi dvema nenaglašenima naglašen zlog (∪ — —: postopáč, rokovnjáč), je to anapest.

Po starogrških predlogah se je v slovenski metriki skušalo vzpostaviti še nekaj stopičnih pojmov in oznak (npr. spondej — iz dveh zaporednih poudarjenih zlogov, vendar ga je bilo treba ponarejati, česar se je svojčas lotil Stritar; ali trizložni amfibrah ∪ — ∪: Ljubljána, planinec, ki pa se v verzem zaporedju naglo izenači z daktilom ali anapestom). — V glavnem je bolje od brskanja po podrobnostih vse te reči poenostaviti v kratko (— ∪) in dolgo (— ∪ ∪), dve- in trizložno stopico. Vse nadaljnje kombinacije glede razmeščenosti nepoudarjenih zlogov okrog poudarjenih so za določevanje ritma mnogo manj pomembne od takšne dolgoti osnovnega takta.

Ker pri troheju in daktilu glasnost izgovora od začetka proti koncu stopice slabi, saj je poudarjeni zlog na začetku takta, govorimo v tem primeru o padajočem ritmu — in obratno: o rastočem ritmu govorimo takrat, ko se glasnost govora od začetka proti koncu stopice krepi, to je pri jambsem in anapestnem verzju, ko je poudarjeni zlog na koncu stopice.

* Dovolj znano je, koliko različnih pojmov se še pojavlja v metriki, vendar so pogosto zelo pomožne vrednosti; z njimi si praktično nimamo kaj pomagati: o resničnem ritmu ne povedo mnogo, pogosto nič. Tako razlikuje verzologija med polnim ali akatalektičnim verzom (ki se končuje s polno stopico), nepolnim ali katalektičnim verzom (z nepopolno zadnjo stopico, od katere naj bi ostal le še poudarjeni zlog oziroma je en nepoudarjeni zlog odpadel) ter nadštevlinim ali hiperkatalektičnim

je naša družbena skupnost uprla birokratski centraliziranosti oblasti, kakršna je bila značilna za stalinsko porevolucionarno razdobje v mednarodnem soc. svetu (spor s Kominformom 1948) in se odločila za samoupravni, demokratični socializem, je odpadlo tudi poglavito opravičilo za obstoj oficijalne, prioritizirane (centralizirane) knjiž. doktrine, kakršna je bila socrealizem. — Podobno v SZ po Stalinovi smrti 1953 — »odjugá«.

Prim. lit. pod geslom »družbeno kritični r.«

AKATALEKTICNI/POPOLNI VERZ — vse stopice v verzju, tudi zadnja, so popolne, neokrnjene; zadnji nepoudarjeni zlog (ali dva), predviden(a) po metrični shemi, se v besedilu tudi zares pojavi (-ta), ne odpada(-ta).

KATALEKTICNI/NEPOLNI VERZ (tu- di kataleksa, grš. prenehanje) — skrajšava zadnje stopice v verzju (trohej, daktil) za en ali dva nepoudarjena zloga.

HIPERKATALEKTICNI/NADŠTEVILNI VERZ — za zadnjo stopico, ki se končuje s poudarjenim zlogom, se pojavi še en, nadštevilen, nepoudarjen zlog. Za vse gl. tudi levo!

ANAKRUZA/PREDTAKT (grš. nastop) — na začetku verzja nepoudarjen zlog, ki ne gre v metrično shemo (obrnjena hiperkataleksa oz. hiperkataleksa z začetka: /u/ u-u-).

končuje se
s polno
stopico

verzom (ki ima na koncu en nepoudarjen zlog preveč). Po drugi strani pozna zlasti pri jambu in anapestu predtakt ali anakruzo (predstopični nepoudarjeni zlog). — Sem gre navsezadnje tudi sortiranje verzov po številu stopic: monometer (enostopični verz), dimeter (dvostopični), trimeter, tetrameter, pentameter, heksameter, heptameter (sedemstopični verz), oktameter — pri čemer pa je spet treba ločiti osemstopični verz, osmomer, oktameter od osmerca, ki se pri poimenovanju ravna po številu zlogov (pri oktometru gre za verz, ki šteje 16–24 zlogov, to je 8 krat 2 ali 3 zloge; pri osmercu pa verz, ki šteje 8 zlogov).

Skandiranje in naravni govor. Metrum v silabotoničnem merskem sistemu najlaže doženemo s skandiranjem, to je z branjem verza glede na metrično shemo in ne oziraje se na ležikovne poudarke. Če se besede s svojimi naravnimi naglasi docela ujemajo v shemo, bo takšen ritem monoton, enoličen, kakor skandiranje samo:

Ob ti uri berž Maruša,
Kader vse po hiš zaspi,
se na Klek napravlat' skuša,
zmaslam vražjem polešpi,
metlo jezde, v luft zlejši:
vrag njo nese, v Klek hiši.
(V. Vodnik: Klek)

U—U—U—U—
—U—U—U—
U—U—U—U—
—U—U—U—
—U—U—U—
—U—U—U—

V teh Vodnikovih verzih (skandiramo jih po metrični shemi tako, da velikopisane zloge poudarjamo, malopisane pa utišamo) se naravni jezikovni naglas zelo poredkoma ne ujema z iktom, predvidenim po shemi (samo trikrat). Ritem se zdi enoličen, ker so vsi naglasi pričakovani, nič ne gre mimo metrične sheme: tá-ta tá-ta tá-ta tá.

Stvar pa je lahko tudi docela drugačna, kakor smo že opozorili v zvezi s Prešernovim verzom »Okróg vrát stráža...«, se pravi, da se po metrični shemi pričakovani naglasi ne uresničujejo z logičnimi naglasi v besedilu. Celo pri Prešernu, ki je zelo dal na metrična pravila, je v pesnitvi Krst pri Savici 27 % oziroma več kakor vsak četrty verz z naglasom, ki po metrični shemi ni predviden (T. Orel, Isačenko). Pojav je predvsem značilen za verzifikacije, ki se skušajo približati naravni pogovorni izreki; npr. za dramske verzifikacije, ki se ne smejo spustiti v pretogo metrično skandiranje; Isačenko navaja iz Župancičevega prevoda Macbetha verz, kjer si v jamski metrični shemi sledi petero poudarjenih zlogov zapovrstjo in s tem poudarja vsebinsko pomembnost oziroma uglasenost govora:

Pozdravljen kralj! Zakáj tó sí. Tú, glej ...

Zlasti nepričakovan pojav naglasenega zloga na mestu, ki je sicer po metrični shemi predvideno za nenaglasen zlog, zaradi trenutne metrične »zmene« podčrta pomen besede v besedilu, njeno izraznost: beseda oziroma zlog s tem izstopita iz enolično valujoče zvočne gmote.

☞ donaglavitev

SIMBOLIZEM (po simbolu, gršč.) — umetnostno gibanje, ki je okrog 1890 zajelo vso Evropo, izoblikovalo pa se je v Franc. (Mallarmé): zoper realizem/naturalizem/pozitivizem in »fotografiranje« resničnosti, odklanja vsakršne zgodovinske in družbene vezi, prav tako utilitarnost knjiž. Poezija je sama sebi namen, je čista (larpur-lartizem); v knjiž. besedilu skuša uresničiti predvsem estetski/lepotni ideal; ta ni otipljiv in samo čutno dojemljiv, mogoče ga je slutiti. Tako je simbolistu vsa stvarni svet zanimiv samo do mere, do katere daje slutiti ozadne, skrite pomena, skrivnostne, čutno nedojemljive vrednote. Sugestivna moč besede priključuje iz »lupine pojavnosti« čisto literaturo, »korespondira« s skritim bistvom. Zato je ideografska izraznost besede pogosto zanemarljena na račun bolj neposredne evfoničnosti, besedne magije/čaranja in rabe besed s kar se da nenavadnimi, nepričakovanimi in mnogoterimi pomeni. Največ je s. v liriki, lirski drami. Iz Francije (Moreasov manifest 1886, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Valéry) je s. hitro prešel v Belgijo (Maeterlinck), Nemčijo (Rilke, Dehmel), Skandinavijo (deloma Strindberg in Isben), Anglijo (Wilde), Rusijo (Brijusov, Blok), k nam (Cankar).

Prim.: Iz. Cankar, Simbolizem v franc. pesništvu, DIS 1912; A. Ocvirk, Slov. moderna in evropski simbolizem, NSodb III/1955; D. Pirjevec, Ivan Cankar in evropska lit. 1964, I del/1, II/4; J. Mahnič, ZSS SM V, 1964; P. v. Tieghem, Veliki lit. tokovi v Franciji, slov. prev. 1965; J. Snoj, Simbolizem J. Murna, Problemi V/1967/19; A. Ocvirk, Stilni premiki v Cankarjevem zgodnjem pripovedništvu v simbolizem, Sodb XVIII/1970; F. Zadravec, ZSS V, 1970; F. Vodnik, Simboli v delih Ivana Cankarja (Od obzorja do obzorja) 1972 idr.

Podobno vlogo igrajo **premore**. Ti so v naravni, logični govorici daljši na koncu stavka (označujemo jih z znamenji, i., ?), krajši tudi sredi stavka. ali pa med prirednimi in podrednimi stavki v periodi (označujemo jih lahko z, ali →). V verzifikaciji pa je premor zmeraj tudi na koncu verza; ta odmor imenujemo **metrični** v nasprotju s prejšnjim logičnim slovniškim premorom. Oba se lahko prekrivata — če je konec verza tudi konec stavka:

Naš maček je ljubco imel,
vasóvat noč vsako je šel;
prišel je domov ves zaspan,
ko mežnar odzvonil je dan.

Zbolela je ljubca močno,
o joj, če več zdrava ne bo!
Naš maček je jokat začel,
nobrene več miši ni ujel.
(*Jenko, Naš maček*)

V vsakem od teh verzov je po en glagol, ločila pa so izključno na koncu verzov, kar praktično pomeni, da je vsak verz tudi stavek: glavni ali podredni; verzni konci se ujemajo s stavčnimi ali logičnimi, s tem pa se tudi logični premore prekrivajo z metričnimi-verznimi.

Lahko pa se zgodi, da se stavek končuje že sredi verza in da se naslednji stavek zato razpotevne v naslednji verz. Premori si ne sledijo več enakomerno (glede na izosilabičnost verzov), z verzi, marveč tudi sredi njih, čeprav ne redno. Sicer metrično natančno odmerjena verzifikacija se ritmično približa proznemu, pogovornemu jeziku. Verze

spojila v eno sva se v bolečinah,
ki nihče jih ne vidi. Dva vodnjaka
oddaljena vrh zemlje šva. V globinah
se vendar eden v drugega pretaka ...
(*Gradnik, Pisma 2*)

bi logično brali pravzaprav takole:

Spojila v eno sva se v bolečinah,
ki nihče jih ne vidi.

Dva vodnjaka oddaljena vrh zemlje sva.

V globinah se vendar eden v drugega pretaka.

Siceršnja monotonost metrične sheme je z vnašanjem dodatnih, logičnih premorov razbita; z nepričakovanimi odmori pa so posebej poudarjene tudi besede ob njih. — Takšen *miselni prehod* ali *verzno prekoračitev* (misel prekorači mejo verza) imenujemo tudi *enjambement*. Poseben ritmični učinek povzroči zato, ker je logični premor na koncu stavka dolg vsaj za en kratek zlog, za eno »moro« v stopici, stopica se zato na neki način zmede. Metrična shema drugega verza v zadnjem navedku bi bila brez upoštevanja logičnega premora (konca stavka) na sredi takale:

~~~~~

to rej skoz ves verz lep, pravilen jamb; če pa upoštevamo še dolžino

**ENJAMBEMENT/MISELNI (VERZNI) PREHOD** (fr.); v verzifikaciji razširitev stavka/misli preko verznega konca, tako da se verzni in stavčni konci ne ujemajo. V klasični poetiki prepovedan, uveljavila ga je romantika (klasicizem je gojil t. i. vrstični stil: vsak verz je tudi stavek, verzni konec je tudi konec stavka).



logičnega premora, je metrična uresničitev takale:

u-u-u-u-(u)-u-u

in neoporečne metrične pravilnosti ni več.

Tudi verzni miselnih prekoračitev je posebno veliko v dramskih verzifikacijah. Razlog je razumljiv in že naveden: odrski jezik mora učinkovati kar se da naravno; popolno kritje stavka z verzom, logičnega miselnega toka z metrično shemo zapušča vtis mehničnega, umetelnega, narejenega skandiranja, »žaganja«.

Stroga metrična pravila so pogosto pred pesnike stavila hude naloge; kadar besed, ki so jih sicer potrebovali za izrazitev logično polne misli, nikakor niso mogli uskladiti z metrično shemo, so besede frizirali po svoje. Ali so si izmišljali nove – s potrebnim številom zlogov ter s poudarkom na »primernem« mestu (po tem je znan Koseski, ki ga je mnogo kasneje za ta del Ivan Rob ironiziral:

... čiteč tujče te zmaznine  
se zasmaje množbi tmine. –  
Kdo je mar?

Mi zapojmo: Te mračnine  
je fanatični stražar...),  
ali so splošno znane krajšali s tako imenovanim apostrofom (ki ga je iz resne verzifikacije izgnal šele Stritar: pal'ca beraška), ali pa so končni samoglasnik v besedi asimilirali (stopli) z začetnim v naslednji besedi ter s tem dobili iz dveh en zlog (v Šmihelu eno kajžico jimam). – Vsi ti pripomočki so s svobodnejšim pojmovanjem ritma iz današnje verzifikacije zvečne zginili: srečujemo pa jih še povsod tam, kjer je metrična shema poudarjena osnova verza – v pesmih preprostejših avtorjev, v tako imenovanih narodno zabavnih vižah ipd.

\* Pohlin navaja v svoji poetiki osem takšnih »pesniških svoboščin«:

1. *afereza* (izpustitev začetnega zloga – vinograd: nograd);
2. *sinkopa* (vzame črko ali zlog iz sredine besede (oča: očeta);
3. *paragoga* (prilepi besedi na koncu še kak zlog – toku: tok;
4. *apokopa* (odseklost) vzame na koncu besede zlog preč – me: mene;
5. *apostrofa* (ki smo jo že omenili);
6. *kontrakcija* združuje artikel z besedo – zanj: za njega;
7. *emezis* razdeli besedo in da novo vmes – nartbulše: nartabulše;
8. *antistahon* zamenja samoglasnik ali soglasnik – pojno: ponjo; Bog: Buh – pač zaradi boljšega rimanja.

**Še enkrat svobodni ritem in svobodni verz.** Nemogoče si je predstavljati, da bi mehnično skandirano, metrično pravilno pripovedovali razburjive reči: srce ne more biti enakomerno spokojno, če doživimo bombni napad; ne more udarjati šestdesetkrat na minuto kakor takrat, ko sedimo spokojno na koncertu.

Metrična shema predstavlja le nekakšno osnovno, povprečno, pravilno gladino, besedilo pa z vnašanjem enkratnega življenja to mirno, povprečno

afereza = grš. odvzetje  
apokopa = grš. odrezanje, odsekanje  
apostrof = grš. opuščaj  
kontrakcija = grš. skrčenje, združitev  
paragoga = grš. dostavek  
sinkopa = grš. odrezanje (nepoudarjenega vokala)

gladino razvalovi, raztogoči, buta na vse strani — pólni jo z »nepravilnostmi«, ki pa so kot enkratne »nepravilnosti« očitne toliko bolj, kolikor bolj trdno predvidena je metrična shema = temeljna pravilnost: valovi so mogoči pač samo tam, kjer obstaja tekoča gladina. Torej je metrična shema pravzaprav samo nekakšen pripomoček za vzpostavljanje ritma.

In tako za pesem niti ni nujna. Pesem zaživi lahko v »življenjskem« ritmu, brez metrične podloge. Ritmične enote so v tem primeru posamični verzi, ki jih medsebojno ločimo pač po pisanju v nove vrste, premore med njimi pa eventualno poudarimo še z dodatnimi ločili:

Veliki črni bik rjove v jutro.

Veliki črni bik koga kličeš?

Prazni so pašniki.

Prazne so gore.

Prazne so grape.

Prazne kot odmev tvojega klica.

(Dane Zajc, *Veliki črni bik*)

— — — — —  
— — — — —  
— — — — —  
— — — — —  
— — — — —  
— — — — —

Medtem ko posamezne dvojice verzov še kažejo nekatere metrične sorodnosti (prvi in drugi, četrti in peti verz), pa bi si zaman prizadevali, ko bi hoteli ves ta del pesmi opremiti z enotno metrično shemo (le začetni poudarjeni zlog je vsem verzom enak, kar gotovo predstavlja ritmotvorno prvino; v nadaljevanju pesmi, ki je tu ne navajamo v celoti, pa tudi ta skupna lastnost zgine). — In vendar vodi te verze silen ritem, ki izhaja iz podobe: bik nekje na praznih pašnikih, sredi praznih grap in praznih gora rjove v rdeče jutro; njegovi riki odmevajo v praznih prostorih, zato se v podobnih zvokih in presledkih vračajo: prazni, prazni, prazni. Na koncu se odmev zateglo izgubi (verz se podaljša v kompletno metrično nepravilnost, polno jenjavanja zvočne intenzivnosti: »prazne kot odmev tvojega klica«). — Stihe je treba le smiselno prebrati, upoštevaje pesnikova navodila (z dolžino zapisanih vrstic in z ločili), pa je ritem več ko očiten.

Takšnemu od metrične sheme osvobojenemu ritmu pravimo *svobodni ritem*, verz *svobodni verz*: odvisna nista od nikakršnih vnaprejšnjih obveznosti. Zaporedje poudarjenih in nepoudarjenih zlogov ni pravilno enakomerno, verzi so različno dolgi (aloslabični) in ponavadi nerimani (prim. predzadnji verz s 5 in zadnji verz z 10 zlogi).

Kakor je videti pisanje takšnih verzov enostavna reč, se v njih enako očitno kaže pesniški dar in smisel za ritem, le da ga je zaradi odsotnosti metrične sheme težje razložiti.

Ritem z vsemi svojimi prvinami torej pomeni način zvočnega izražanja: gre za pomensko podprta ali logični pomen podpirajoča ponavljanja glasnejših in tišjih tonov, daljših ali krajših zvokov. Kakovost ali artikularnost zvokov, ki se pojavljajo, je pri tem nepomembna, le njihova kvantiteta oziroma jakost. Zato v zvezi z ritmom govorimo o *kvantitativni evfoniji* oziroma *evrimiji*.



#### 4. Kvalitativna evfonija; rima, asonanca

kratke besede

V področje količinske evfonije ne sodi samo vprašanje ritma, marveč tudi ponavljanje enako oblikovanih (kvalitetnih) zvokov ali zvočnih skupin (v tem primeru je kvantitativna evfonija kombinirana s kvalitativno: merilo zvokove moči z merilom njegove oblikovanosti).

Posamične enako oblikovane zvočne skupine, tako imenovane **zvočne figure**, se najpogosteje pojavljajo na osnovi čustvenega poudarjanja. Ponavljajo se lahko posamezni glasovi, skupine glasov brez logičnega (ideografskega) pomena ter besede in skupine besed, se pravi obsežnejše zvočne skupine oziroma gmoše z lastnim ideografskim pomenom.

a) še najmanj opazno in najmanj ritmotvorno je **ponavljanje** ali **ujemanje soglasnikov**, tako imenovani **soglasniški stik** ali **aliteracija**:

Polnih borb, polnih ječanja  
(Murn).

b) Opaznejše je ponavljanje istih vokalov (gl. tudi zvočno slikanje) v tako imenovani **asonanci** ali **samoglasniškem stiku**:

Na črni skali se bleščijo neme školjke.

Pisane ptice pojejo v sencah dreves.

Kot orel plava nad temnim otokom sonce.

V nočeh se svetijo na nebu krone zvezd.

(G. Strniša, Odisej 1)

Isti samoglasniki se na koncu verza ponavljajo, soglasniki ne. V navedenem primeru gre za močno sprepleteno asonanco; poleg osnovne sheme oee se v več končnih poudarjenih zlogih — čeprav manj obvezno — ponavljata samo ta dva vokala.

c) Najimunitnejše in najbolj znano ponavljanje istih zvokov je **rima** ali **polni stik**: v tem primeru se ponavljajo skupine enako artikuliranih soglasnikov in samoglasnikov od zadnjega poudarjenega glasu v verzu naprej. Dandanes si malce bolj preprosto pojmovanje sploh ne more predstavljati verzov brez rime. Vendar obsežno antično slovstvo rime sploh ni poznalo.

V evropskih slovstvih se je uveljavila šele v srednjem veku (najprej v latinskih himnah), od takrat pa je v verzifikaciji močno zagospodarila.

Aj, ta lepa krčmarica,

kak je **gladka**, kak je **sladka**,

ona ima bujne grudi,

ona ima dva **podbradka**.

(Kette)

Glede na **ujemanje zvokov od zadnjega poudarka v verzu/rimi naprej** ločujemo:

1. **moško ali krepko rimo**, ko se verz končuje s poudarjenim zlogom in je rima torej le enozložna;

Aliteracija:  
vedra višnjevo višav  
(Gregorčič)

Asonanca:  
krog mene stene večna ječa  
(Gregorčič)

**ALITERACIJA** (fr. iz lat. ad = k, litera = črka) — soglasniški stik, ujemanje začetnih glasov v poudarjenih zlogih (polnih borb, polnih ječanja...); ni prava, če se ujemajo glasovi v nepoudarjenih zlogih (podobno poklanja). Na aliteraciji je temeljil starejši nemški verz: dolgi verz je razpadel na dva krajša dela, ki ju je povezovala aliteracija.

**ASONANCA** (nlat. = soglasno) — vokalna polnima (ujemanje vokalov od zadnjega poudarka naprej, ne pa konzonantov). Pomembna verzifikacijska prvina v romanskih jezikih, ki so bogati vokalov; nastala v Španiji. Pogostna tudi pri nas (Gr. Strniša).

Prim.: M. Čop, Discacciamento (dodatek k Čelakovskega kritiki Kranjske čbelice), v Cvetje iz dom. in tujih logov 6, 1936; zlasti str. 55-56; T. Pretnar, Klavzula in a. Strniševih pesniških besedil, JIS XX/1974-75; in dr.

**RIMA** (nem., franc. iz lat. rhythmus) — polni zvočni stik, zvočno ujemanje zadnjih, vendar tudi vmesnih besed v verzu — od zadnjega poudarjenega vokala naprej. — Pogosto kar sinonim za lirsko pesem (čeprav zvečine podcenjujejo, peyorativno/omalovažujejo — rimač = poceni pesnik). V nem. vse do Opitza v 17. stoletju sinonim za verz; danes ena najbolj razširjenih verznihih prvin, v slov. od protestantizma naprej, ko je bila r. pomembnejša od razporejenosti poudarjenih in nepoudarjenih glasov v verzu. — Poetike, ki so temeljile na prepričanju, da je pesniška umetnost priučljiva, so med drugimi pesniškimi priročniki/učbeniki ponujale tudi enciklopedije rim: te so cvetele posebej v 16. stol. (prva Peregrino Moretos, ki je 1528 zbral rime iz Danteja in Petrarca); najbogatejši tovrstni nem. leksikon iz 1826 šteje npr.

2. Žensko ali šibko rimo, ko se verz končuje z nepoudarjenim zlogom in je rima torej dvozložna (ujemata se zadnji poudarjeni + nepoudarjeni zlog):

Prej dražil sem prijatelj: »Poljubček,  
kajne, bi bil iz njenih ust sladak,  
ko roža so, rubin in poljski mak,      ) moška      ženska      rima  
a kaj, ko te ne mara, bedni ljubček!«  
(Kette)

3. tekočo rimo dobimo v verzu, ki se končuje z dvema nenaglašeni zlogoma in je torej trizložna (zadnji poudarjeni + zadnja dva nepoudarjena zloga):

Nad horizont so mi beli oblaki priplavali,  
tamkaj za Barjem, nad Krimom so se poigravali.  
»Beli oblački jesenski, nedolžni, veseli,  
vi pa gotovo nocoj ste pri ljubicah spavali!«  
Nismo pri ljubicah, nego pri svojem očetu,  
pri oceanu se sivem sinoč smo zabavali:  
pili smo grog in potem po valovih pijani  
barčice pisane celo smo noč premetavali,  
da so brezverci molili kot deca pred parkljem,  
a kapitani preklinjali in obupavali.  
(Župančič, Gazelica)

#### Glede na načine ponavljanja rim, tako imenovane intervale, pa ločimo:

1. Zaporeadne/parne/nakopičene rime, ko se iste zvočne skupine ponavljajo na koncih zaporednih verzov (isto velja za asonanco):

Ko še pleničke sem zlatil, a  
lepo pri mamici sem pil a  
in nisem se prav nič boril a  
za ljubi kruhek.

Ko drsal šolske sem klopi,      'b (a)  
spoznal sem: mnogo je ljudi      b (a)  
in vsak peha se in poti      b (a)  
za ljubi kruhek.

Ko trezno sem življenje zrl,      c  
sem vse bolj redko z njim se sprl      c  
in marsikaj molče požrl      c  
za ljubi kruhek!  
(Menart, Ljubi kruhek)

(Enake zvočne skupine konec verza označujemo z isto črko: aaa, bbb, ccc: nastane shema rimanja.)

okoli 300.000 rim. — Nečista, nepravna rima: takšna, ki se ne ujema docela oz. se ujema samo navidezno, npr. pisno, ne pa v izgovoru (léna žena: v prvi besedi ozki, v drugi široki ejevski samoglasnik).

Prim.: A. Breznik, Izreka v poeziji, VII., izvestja knezoškofjske privatne gimn. v Lj., 1912; V. Žirmunski, Rířma, jejo istorija i teorija, Petrograd 1923; A. Nulsson, Some Notes on Slovene Rhyme, International Journal of Slavic Linguistics and Poetics VI/1962; B. Merhar, Še kaj o slov. rimi, JIS XI/1966 (v nadalj.); B. Merhar, Frekvenčnost in vrste moškega rimanja v slov. poeziji od Vodnika do moderne, v zborniku II. seminar slov. jez., lit. in kult., 1966; F. Zadavec, Lirika epika, dramatika, 1971 idr.



Pogostejše so **parne zaporedne rime** (medtem ko je v prejšnjem primeru trojna zaporedna, nakopičena rima):

To žalost v eksemplu povem a  
neskrbnim vam mladim ljudem: a  
Če dolgo živet' vam je mar, b  
zaljubit' se nikdar nikar! b  
(Jenko)

Posebna oblika zaporedne parne rime je **pretrgana rima**, ko se med rimana verza vrine neriman stih:

Med borovjem temnim a  
mlada breza rase, b  
v lastnem svetu tuja c  
stoji sama zase. b  
(Jenko)

2. Če ponavljanje (ujemanje) zvočnih skupin preskoči po en verz in se ponovi šele v naslednjem, to je tretjem verzu, je to **prestopna**, tudi **navzkrižna rima**:

Kot v peklu v zakajeni vinski kleti a  
od jutra zbrani pa do polnoči b  
pisatelji, slikarji in poeti a  
dušijo svežost rose in noči. b

Obrazi njih mrtvaški so in blede, c  
njih srca jih peko kot ogenj vic, d  
popivajo ob bedi in besedi c  
in javkajo, to njihov je poklic. d  
(Kosovel, *Gospodom pesnikom*)

Če se isti prestopni rimi ponavljata dalje, se pravi, da zvočni skupini ne ostaneta pri eni sami ponovitvi, nastane **verižna rima**:

Mož in oblakov vojsko je obojno a  
končala temna noč, kar svetla zarja b  
zlati z rumenimi žarki glavo trojno a  
snežnikov kranjskih siv'ga poglavarja. b  
Bohinjsko jezero stoji spokojno, a  
sledu ni več zdej vnanjega viharja ... b  
(Prešeren)

Posebno obliko prestopne rime predstavlja **povratna rima**, ko se ista zvočna skupina ponovi šele čez dva verza:

Tak', draga deklica! zvezd tvojih čakam, a  
tako in bolj še čakam hrepeneče b  
oči zagledat' tvojih svetle žarke; c

Zakaj, ak' ti reko bežat oblakam, a  
 naj še tako vihari jeza sreče, b  
 nebo se koj zvedri krog moje barke. c  
 (Prešeren)

3. Če ponavljanje iste zvočne skupine preskoči dva verza, ki sta zaporedno rimana, nastane *oklepajoča* ali *objemajoča rima*:

Zaslužim si cekin, a  
 k zlatarju se podam, b  
 cekin mu v roko dam, b  
 mu rečem in velim: a

»Le kuj, le kuj, zlatar, c  
 in prav za prstek mlad d  
 naredi prstan zlat, d  
 prekuj mi ta denar!« c  
 (Jenko, Cekin)

V zvezi s *kritično* urejenostjo so ob navedenih mogoče še najrazličnejše zaporednostne kombinacije rim, vendar navedene predstavljajo osnovo; velja si torej zapomniti predvsem: zaporednostni, prestopni in oklepajoči način rimanja: aabb, abab, abba.

\* Besede, ki se rimajo, so na poseben način poudarjene: ponovijo se enake zvočne kombinacije, česar ušesa ne preslišijo, poudarjene pa so tudi z lego v verz: na koncu stiha so in torej zelo vidne, če so zapisane; če so izgovorjene, pa jim sledi tudi dobro slišan odmor, ki predstavlja psihološko osnovo za trdnejši vtis. Vendar je z rimo tako kakor z metrom: bolj ko je shema trdna, bolj udari na uho eventualno odstopanje od takšne sheme; bolj je beseda, ki »zagreši« nepravilnost, poudarjena; z njo pa seveda tudi verz, v katerem je.

\* Primer.

Večerna pravljica

Drevesa odpro debela s suhim pokom a  
 in temna srca, ki so v njih, b  
 pričnejo biti z glasom daljnih bobnov. a  
 Od žolte lune siv lišaj visl. b

Tedaj se dvignejo veliki kamni, c  
 na tenkih nogah hodijo okrog, a  
 kakor orjaški sivi pajki c  
 in grizejo mehke obraze gob. a

**KITICA/STROFA** (grš. obrnitev; ko je zbor pel obredno pesem, se je med pevanjem obračal k žrtveniku in odpel del pesmi – strofo; ko se je od žrtvenika odvrčal, je pel drugi del pesmi – anti-strofo itd. – skratka del pesmi). Kitica = iz enako grajenih verzov (izometrična strofa: vsi verzi, ki jo sestavljajo, so enake mere) ali niz različno grajenih verzov (heterometrična k., prim. Prešernovo Zdravljico!) Kot navzven ločen, ponovljiv del pesmi je k. ena najbolj očitnih prvin zunanje zgradbe v verzifikaciji. – Antična knjiž. veda je kitice poimenovala glede na število verzov (distih, tristih itd.), ali pa po iznajditelju (alkajska, safična k.) Deloma tudi danes tako: štirivrstična k. ipd. Prim.: F. Bradač. Arhitektonika in simetrija v stari klasični poeziji, Razprave znanstv. društva za humanist. vede v Lj. IV, 1928; in dr.



Na drugi strani gozda v temni hiši, b  
v globokih, nizkih jamah svojih sob, d  
spijo ljudje, kot dolge, sive miši. b  
Velike mačke sanj se igrajo z njimi. b  
(Gregor Strniša)

Asonance v tej Strniševi pesmi so prestopne, le zadnji verz, ki prinaša poanto pesmi, tisto glavno, kar je hotel pesnik povedati — da smo namreč ljudje v tem nedoumljivem življenju kar naprej žrtve lastnih utvar, te da se igrajo z nami kakor mačke z miši — le zadnji verz torej iz takšne sheme izstopa, je »napačen« in je s tem na poseben način poudarjen.

**Ponavljanje zvočnih skupin z lastnim ideografskim pomenom.** — Aliteracija, asonanca in rima predstavljajo ponavljanje zvokov in zvočnih skupin, ki niso vezane na samostojen logično označevalni pomen (v Jenkovem »Cekinu« se ujemajo npr. zvočne skupine -ar in -at, -in in -am, ki nimajo lastnega označevalnega pomena, kakor ga ima v tem primeru celotna zvočna skupina kot beseda: zlatar, denar, mlad, zlat ipd.)

V govoru pa se lahko ponavljajo zvočne skupine = besede z lastnim označevalnim pomenom; v tem primeru ne gre več za golo zvočno, marveč tudi za pomensko ponovitev. Ponavljanje takšnih besed ne krepi več ritma le zvočno, marveč tudi pomensko (na čustveni osnovi, saj ponavljanje iste besede ni racionalno, gospodarno. Urejeno, logično misleč in govoreč človek pač ne bo po nepotrebnem ponavljal besed; ponavljal jih bo v trenutku čustvene vznemirljivosti, ali pa ko bo skušal s takšnim ponavljanjem pri poslušalcu doseči učinek na čustveni osnovi.)

Pomenska ponovitev pa s ponovitvijo zvočnega znaka = besede predstavlja nujno tudi zvočno ponovitev z ustreznimi učinki na izraz. Klasična poetika in retorika (nauk o govorništvu) sta razločevali vrsto najrazličnejših načinov takšnega ponavljanja besed — pač glede na učinke, ki jih je ponavljanje želelo doseči, in pa glede na mesto ponavljanja besed v verzih. Bogeve kako pomembnega in porabnega znanja o književnosti si ne pridobimo, če jih vse povrsti natančno poznamo, se pa z njimi kot pojmi in oznakami večkrat srečujemo pri različnih slogovnih razlagah pesmi. Njihovo naštetje in opis je mogoče najti v slehernem književnoteoretskem priročniku; prav lepo in natančno so obdelani tudi v Besedni umetnosti II Silve Trdinove.

Nekaj poglavitnih je:

a) Če se ista zvočna skupina kot beseda ali skupina besed z lastnim pomenom ponavlja na začetku dveh ali več verzov, je to *anafora* (lat. nositi; nosilka verza):

... ko da umira moja mati,  
ko da kliče me moj oče,  
ko da so mi bolni bratje ...  
(Kosovel)

**KONTEKST** (sobesedilo, lat.) — odvisnost kakšne besede, misli, dela besedila od teksta, ki jih obdaja in jim šele zagotavlja pravi pomen.

- b) Če se ista zvočna skupina kot beseda ali skupina besed z lastnim pomenom ponavlja na koncu dveh ali več verzov, je to *epifora* (iz. grš. — dodatek — k verzu):

Biba leze, bivol **ni**;  
 tovor nese, osel **ni**;  
 róge ima, kozel **ni**;  
 kaj je neki, kaj se t' zdi?  
 (Vodnik)

Kombinaciji takšnega ponavljanja je kajpada vse polno; lahko se konec verza ponovi na začetku naslednjega (*anadiploza*): Kje, deklica, si *nocoj*, *nocoj* bi rad bil sam s teboj ...; lahko se ponavlja začetek in konec verza v več zaporednih stihih (*simploha*: glej tretjo gazelo pri Prešernu — gre za kombinacijo anafore in epifore); lahko se ista zvočna skupina kot beseda ponovi neposredno (*geminacija ali podvojitev* = sorodnica anadiploze: Jasnih, jasnih, sončnih dni ...). Če si priključimo v spomin prve štiri verzze Kosovelove pesmi Bori

Bori, bori v tihi grozi,  
 bori, bori v nemi grozi,  
 bori, bori, bori, bori!  
 Bori, bori, temni bori ...

lahko v njih poiščemo vse te različne figure, katerih bistvo z zvočne plati je pač ponavljanje istih zvočnih skupin. Hkrati je mogoče na primeru nazorno opazovati, kako ničpovedno ali malopovedno je vnaprejšnje teoretsko ločevanje med njimi: ni jih mogoče medsebojno natančno ločiti, prehajajo druga v drugo, se prekrivajo.

- c) Kljub temu je treba omeniti vsaj še dvojje značilnih zvočnih ponavljanj, prekritih z besednim pomenom pa tudi že s sintaktično (stavkovno) funkcijo. Obe se pojavljata tako v književnem kakor v vsakdanjem govoru.

— To je najprej ponavljanje iste zvočne skupine kot veznika — tako imenovano *mnogovezje ali polisindeton*:

a zdaj, kako in kaj je s to Modiglianijevo sliko  
 stric Jožko pravi saj sploh ni za v dnevno sobo

in teta Ani pravi zakaj pa ne  
 in gospa Darinka pravi malo na desno  
 in gospa Pleničarjeva pravi malo na levo  
 in dedek hodi sem in tja  
 in kima in popravlja  
 in je sploh strašno važen  
 in potem je poldan

(Brvar, Pesem za svetega Franciška Asiškega)

Primer za simploho:

Ve že roža, ki pri poti, koder draga hodi,  
 rase;  
 ve že, ki nad potom leta ptica, da jo  
 ljubim;  
 ve že mokri prag nje hiše in vsak kamen  
 blizu njega,  
 Ino ve, ki mimo vodi me stezica, da jo  
 ljubim ...

F. Prešeren

**ANADIPLOZA** (grš. podvojitev), posebna oblika epanalepse

**SIMPLOHA** (grš. prepređenje)

xx — anafora — xx epifora  
 xx — — — — —

xx, xx — — — — — geminacija ali podvojitev

— xx — anadiploza xx — xx simploha  
 xx — — — — —

xx — xx epanalepsis

• mnogovezje (polisindeton)

• buurverzje (asindeton)

• refren



Ritem, ki ga ustvarja ponavljanje zvočne skupine IN z vezniško pomensko nalogo, je v sorodu z vtisom kupičenja predstav in dejstev, kakršne v naglem zaporedju navaja otroška vznurjenost pri poročanju.

Podoben, če že ne enak ritmični učinek je mogoče doseči z opuščanjem veznikov; v govoru jih nadomestijo premori, ki jih pisno označujemo z vejicami in zaključki vrstic: »...teta Ani pravi zakaj pa ne/ gospa

Darinka pravi malo na desno / gospa Pleničarjeva pravi malo na levo / dedek hodi sem in tja / kima in popravlja / je sploh strašno važen / potem je poldan ... (vejice oziroma ločila kot opozorila na odmor manjkajo pač zaradi posebne literarne manire pri nekaterih pesnikih). Ritmični učinek se ni zgubil: namesto zvočnih skupin se zdaj pojavljajo odmori z enako vezniško vlogo. — V takšnem primeru govorimo o *brezvezju ali asindetonu*. Znamenit primer asindetona v slovenski književnosti je tisti župančičev, ki ga navajajo vse slovnice in književne teorije:

Mi pa pod njimi se bijemo, vijemo,  
sijemo, gasnemo,  
škodimo, hasnemo,  
v kupe (čāše) medu in otrova si lijemo,  
prostor vesoljni z željami prepletamo,  
večnost v trenutek begoten ugneta,  
z duhom za zadnjimi zvezdami grabimo,  
grozo izživimo, v dušo jo vabimo,  
vriskamo, jočemo,  
hočemo, hočemo.

Prav zaradi izrazitega ritmičnega učinka je mnogovezja in brezvezja tudi v moderni poeziji vse polno.

Če h koncu tega poglavja poglede strnemo, moremo reči, da s ponavljanji različnih tonov (glasov), zvokov ali zvočnih skupin, pa tudi odmorov, dosežemo učinke, ki so težnji po jasni, enopomenski razumljivosti praktičnega jezika tuji. Ponavljanje tonov učinkuje na človeka pač z logiko glasbe: računa na človekovo čutnost in čustvenost, ne na razum; prej na posluh in smisel za ritem, kakor na njegovo poznavanje pojmov ali mišljenje. Pesniški jezik skuša torej na ta način dopovedati reči, ki so razumsko nedopovedljive. Beseda kot znak se na ta način izogiba tisti označevalni mehaničnosti ali algebrastičnosti, kakršno poznamo iz praktičnega jezika.

Treba pa je hkrati tudi opozoriti, da je prav spričo mimorazumskega učinkovanja govorne zvočnosti vse te pojave zelo težko pojmovno opredeljevati in dokazovati. V ustreznih razlagah je prav zato tudi mnogo samovoljnega, nerealne domišljije in nedoslednosti, tako da je treba biti do njih zmeraj oprezen.

## b) Besedni slog. Izražanje s prenesenim (nepričakovanim) pomenom

Že pri pregledovanju zvočnih izraznih možnosti je bilo mogoče opaziti, da največkrat zvočnosti govornega gradiva (bodisi evfonične bodisi evritmične) ni mogoče ločiti od pomenskosti tega gradiva; še posebej je bilo to opazno pri zadnji skupini tako imenovanih iteracij oz. ponavljanj (anafori, epifori in drugih).

Navsezadnje je jezik oziroma govor vendarle sredstvo ideografičnega, miselnega sporazumevanja, torej sporazumevanja s pomočjo logičnih pomenov in ne toliko s pomočjo ritma (ples) ali melodije (glasba). Ko izgovorimo besedo **miza**, smo s tem vendarle spregovorili znak za poseben kos pohištva. Ker pa je ta znak zvočne narave, vsebuje nujno nekatere muzikalne prvine; kadar je zapisan, učinkuje seveda na neki način tudi likovno — le da zvočna ali likovna označitev v tem primeru še zdaleč ni zvočna ali likovna upodobitev, posnemanje označenega predmeta: **miza**: **TT**

Že prej je bilo rečeno, da se predstavnice zveze med besedo-znakom in označenim predmetom-pojmom ter predstavo, ki jo naj takšna beseda-znak spodbudi, s pogostno rabo mehanizirajo, praznijo, izrabijo. — Besedni umetnik si prizadeva te zveze zmeraj znova osveževati. Posebna zvočno ritmična izvedba besedila je že eden takšnih pripomočkov. Je pa mogoče zvezo med besedo-znakom ter predstavo o predmetu (pojmu), ki ga označuje, osveževati tudi s *posebno rabo besednega pomena*, z nekakšnimi pomenskimi odkloni. Reč si fizično — optično še najlaže predstavljamo z delovanjem prizme, ki prelomi žarek: nenadoma ugledamo predmet pod nepričakovanim zornim kotom, morda celo obdan z mavričnim robom, in že živo pritegne našo pozornost. — Podobno je z besedo in njenim pomenom: nenadoma poimenujemo reč z besedo, ki ni običajna za to reč, pa spet s svojo običajno označevalno vrednostjo ne tako daleč od nje, da ne bi vsaj s pomočjo sobesedila uganili, kaj označuje.

Tovrstni možnosti nenavadnega imenovanja reči sta v osnovi dve:

1. ali na poseben način *izbiramo* in sosedimo besede,
2. ali besedam pripisujemo pomena, ki jih v običajnem govoru nismo navajeni, ali so zanje nenavadni (gre za tako imenovane prenesene, subjektivizirane, osebne pomena).

1. V *književno besedilo lahko po posebni izbiri vpletamo arhaizme* (stare, že zdavnaj ne več rabljene besede), *neologizme* (na novo skovane besede), *dialektizme* (narečne besede), *tujke*, *vulgarizme* (poulične, neolikane besede), *žargonske* besede in podobno. Vse takšne besede so glede na pravila o »lepem knjižnem jeziku« v literarnem besedilu seveda nekoliko nepričakovane. Prav tako potem tudi učinkujejo; pomen, ki ga označujejo, si je treba nemehanično priključiti v živo predstavo. — Nekaj primerov: Za tujejezične besede:

**ARHAIZEM** (grš., staro, starinsko) — zavestno rabljen star izraz v sodobnem tekstu — zaradi posebnega slogovnega učinka (vendar tudi zavestno posnemanje starinskega načina izražanja ipd.).



Abela nikdar  
 ubil ne bi Kajin,  
 če bi poprej se  
 obrnil nanj  
 z vpludnim vprašanjem:  
 »Ali ste Nemeč?«  
 in bi mu Abel  
 odvrnil: »Nein!«



Za arhaizme, dialektizme, vulgarizme:

Čarovnica kliče:

Sem **boga**, sem izdelana, samo eno bi rada,  
 za sebe moža, sem za mlade prestara, za stare premlada.  
 Saj noge imam še kar močne, za to še ni sila,  
 no (in) tudi **ceckov** (prsi, dojk) še slana mi ni posmodila.  
 Tvoje róge bom božala, česala dlakaste rame,  
 moja **boga** slama se v tvojem plamenl naj vname.  
 O pridi, pokaži se **vun** iz noči **te** (ter) me lubi brez prič,  
 ti črni mož, pridi k meni, sladki hudič!  
 (B. Rudolf)

Veliko takšnih izrazov najdemo v realistični in naturalistični pripovedni  
 prozi: pripovednik skuša z izbiro besedja utemeljiti realistično pripovedovanje  
 posebnega (preprostega, pokrajinskega, zgodovinskega) življenja (Lojz  
 Kraigher rabi v romanu Kontrolor Škrobar, 1914, slovenjgoriške dialektizme;  
 Miško Kranjec pogosto pomurske, Pregelj tolminske, pa še te v zgodovinskih  
 pripovedih starinske). Vulgarizmov in žargonskih besed mrgoli v verzifikacijah,  
 ki ironizirajo to in ono, pogosto kar književno umetnost in njen eventualni  
 vzvišeni namen:

Pridemo v Karlovac  
 in se pogovarjamo  
 kako bi igrali  
 man to man  
 na dva centra  
 ali na križ

žargonska poimenovanja različnih taktičnih  
 inačic pri košarki

In Guato ima nove superge  
 in prižgejo se luči  
 in vsak ima svojo številko  
 in Škinko je fantastičen back  
 in vzamejo time-out  
 (Šalamun)

copate, metonimično žargonsko  
 poimenovane po firmi

branilec  
 tehnični izraz iz košarke

Z ustreznimi odbiro besed je avtor v trenutku zoblakoval izhodišče za  
 sočnejšo in oprijemljivejšo predstavo; s »spodobnim« knjižnim jezikom

**AVANTGARDA** (literarna; iz franc., kar ko-  
 raka naprej, prednja četa), ekstremno  
 »drugačna« literatura, pogosto v opoziciji  
 do priznane, etabrirane umetnosti in sploš-  
 nega okusa, polna slogovnih eksperimen-  
 tov in uvajanj novosti za vsako ceno; zato  
 praviloma spremljana s polemiko.

bi se ob različnih opisovanjih moral mučiti zanjo neprimerno dlje. *Makaronščina*. — Če pa je takšnega besedja le preveč in posebej, če ni rabljeno smiselno, govorimo o tako imenovanem makaronskem, rovtarskem slogu; ali pa gre za parodijo takšnega sloga; svojčas si je nekaj takšnega prvoščil Janez Mencinger s Cmokavzarjem in Ušperno, v novejšem času pa Janez Menart.

Sonet v žlahtni slovenščini

Banavz čelaren buda in čemer  
bersnati cene, ko ves jar borlja  
za dračem bukev in srp zadega  
grot hrusta v poč na vsak škakljiv cemper.

Sprejoh! taligam ta že hil klama,  
ves smled, skrtuljen, serast in že ser,  
od tare stike že kopi, šamija,  
že mu na cipiji tuta cipomer.

A kot je: jačati se kot okač.  
Vdijl rehtati. Skrožina pa je kan.

Ne bo se skutil prej ta nadimač,  
da v tenje drna spesne ga obdan.

A še iz brnje tapal bo na dan,  
da bi na važi spazil kakov drač.  
*Stihe sparil repkajoči muzeli.*

Menart se je na ta način pošilil s tistim pojmovanjem čistosti slovenskega jezika, ki se predvsem opira na nekatera gesla v Slovenskem pravopisu (SP); od tam si je nabral vrsto nenavadnih izrazov in skoval ta »žlahtni sonet«, ki ga navadnemu Slovincu ni dano razumeti; tako je pesnik dodal še »Prost prevod v srednje žlahtno slovenščino«:

Naš mojster skaza žolč plesniv cedi,  
ko jeznorit plevel po knjigah išče;  
in če ga kje iztakne za prgišče,  
takoj ves mrk voz gnusa nanj zvali.

Ojojl ta gnusar že ves skrivljen lazi,  
od muk iskanja sivkast in že siv  
in zdi se že prismuknjen in plesniv  
in pulz mu doktor komaj še opazi.

A želja je: kazati dober vid  
in z rešetanjem najti čim več plev.

**KLASIKA** (lat., prvorazrednost), glede na stare poetološke vzore (grška, latinska umetnost) oznaka za antično umetnost, literaturo. — Danes tudi označitev za temeljna, vzorna dela nacionalne, kontinentalne, svetovne ipd. lit. (slov. lit. klasika, evropska svetovna klasika). — **Klasicizem** je kasnejše oponašanje antičnih umetnostnih vzorov, predvsem formalnih.



In prej ne bo odjenjal in strpel,  
da v grob ga spravi ves ta jalov prid.

A še od tam bo vztrajal kot privid,  
da bi na grobu našel kak plevel.  
*Zrimal muzajoči se paberkovalec.*

Ni nujno, da dobimo iz ustrezne rabe ter izbire besednega gradiva makaronščino. Zelo pogosto najdemo s takšnim govorom povezano posebno, snovi prilagojeno *stilizacijo*: kot v Tavčarjevi Visoški kroniki ali v Pregljevih zgodovinskih pripovedih o Tolmincih. Velik mojster polparodične besede je pripovednik Pavle Zidar. V njegovem romanu Sveti Pavel najdemo čisto na koncu pretresljiv odlomek, ki iztrgan iz besedila prav zaradi takšnega oponašanja — to pot pisanja polpismenega kmeta — zveni nekako šaljivo. Ena izmed književnih oseb, ki je malo prej doživela veliko družbeno krivico, dolenjski kmečki siromak, se v svojih stiskah sklence pritožiti pri maršalu Titu in mu napiše pismo.

»Debevc je najprej prislunhlil proti durim, se nato zamislil pod strop in se počasi sklonil nad papir. Previdno je zaškripal po njem.

Dragi moj Maršal Tito,  
jezd ti pišem zato ker si najbolj bojevit Pošten in dober. Jezd bi ti rad povedal tole ko se je zgodilo danes in mene ni bilo doma pa so mi vzeli zadnjega konja. Enega so mi prej vzeli pa nič za to vsak mora kaj dati da bo zgrajeno pri nas prej kod drugod. Moram furati pa orati, ker imam 8 Hektarov zemlje in 4 Gojzda Hektarov. Vola imam še ki pa je bolj slab Vol. Lepo bi tebe prosil da dopoveš Anzeljcu kaj se sme in nesme in da mi Konja pripelje nazaj v hlev. Tu zdaj pobirajo vino dvakrat. Taprvo semga pelal sam hočejo pa še enkrat toliko. To ni pošteno ker piti nimamo sami kaj. Delavci pa pijačo hočejo če delajo ne vodo. Prosim te Maršal Dragi če boš kaj uredil uredi da dobim nazaj konja. Vino bom če bo treba vseeno dal. Z velikim spoštovanjem

Debevc Žan

Gorenje Zagorjane 21

Pošta Dolenje Zagorjane

Smrt Fašizmu — Slobodo narodu

Pridržal je pero, ki se mu je treslo, in bral od vrste do vrste. Pregibal je ustnice, ko da moli. Postal je pri vsaki besedi, zdrknil do naslova, pa spet nazaj do besed, zgibal ustnice in zadrževal sapo ...»

Z navedenimi primeri ustreznih možnosti nismo izčrpali, vendar je načelo jasno: besede so izbrane tako, da so nenavadne v govorni sredini, v kateri se pojavijo, in tako z njo kontrastirajo. Zato iz sobesedila izstopajo; njihov izraz je zaradi takšnega opozorila »težji«, pomen sprejemanj manj mehanično.

**STILIZACIJA** (fr., lat.), v knjiž. najpogostejše je jezikovno-slogovno prilagajanje besedila posebnemu estetskemu (npr. verjetnostnemu) učinku; značilna oblika stilizacije, zlasti v real. pripovedani lit., je arhaizacija = prilagoditev jezika zgod. snovi (npr. pri Tavčarju), na splošno pa kakršnokoli zavestno slogovno oblikovanje besedila.

Prim.: F. Novak, Arhaizacija v Visoški kroniki, JIS XX/1974-5 idr.

2. Preneseni besedni pomeni, tropi. Tropi predvidevajo spremembo besednega pomena, kakor napoveduje že pomenski vir besede, tehničnega termina (grš. tropos-preobrat, sprememba; prim. tudi geografski pojem; lat. tropus = podoba).

Pri vsakem tropu je treba ločevati tri ravni, tri pojme:

a) preni pomen besede ali pomensko izhodišče (primerjana beseda, to je običajno rabljena beseda, običajni pomen; npr. OČI kot telesni organ vida);

b) preneseni pomen, ki je razviden iz sobesedila (v primeri primerjalna beseda; npr. Tiho, tiho dalje sanja noč z bleščecimi očmi – OČI v prenesenem pomenu, ki ga narekuje besedilo Murnove pesmi, niso več del človeškega telesa marveč zvezde);

c) tertium comparationis (lat.) ali tretje pri primeri (to so tiste lastnosti, zaradi katerih je pomenska zamenjava sploh mogoča: tako zvezde kakor oči se bleščijo in so del nečesa razsežnejšega, zato jih moremo v sotektu medsebojno zamenjati; še pogostnejša je namreč v liriki obratna zamenjava – poimenovanje oči, recimo ljubljenega dekleta – z zvezdami:

Tak, draga deklica! zvezd tvojih čakam, / tako in bolj še čakam hrepeneče/ oči zagledat' tvojih svetle žarke ...)

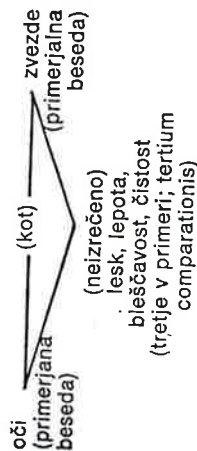
Primera ali komparacija. Pomenski prenos je lahko uresničen kar se da razumsko natančno in pregledno: posebej navedena je primerjalna beseda (preneseni pomen), posebej primerjana (premi pomen) in še posebej vse, kar spada k tretjemu pri primeri (ker je primera mnogobesedna, jo že pogosto štejemo k stavčnim figuram); v verzificirani travestiji Deseti brat hvali športnik Lovre Kvas Maničino lepoto:

Ah, lepa je kot nova žoga,  
oko ji kot pokal žari!

Natančna označitev podobnosti med obema rečema (analogija) vzpostavi med dvema sicer pomensko tujima besedama enkratno in posebno pomensko sorodstvo. Ker je Lovre Kvas navdušen športnik, sta mu nova žoga ali osvojeni pokal nekaj najlepšega na svetu; zdaj je med to najlepše uvrstil tudi Manico; tretje pri primeri je torej to pot Kvasovo osebno ocenjevanje lepotnih pojavov: gre za psihološko utemeljeno tretje pri primeri.

\* Na podoben način bi lahko tudi Murn že omenjeni verz zapisal v obliki primere: v noči so zvezde bleščale kot oči, vendar bi to v čustvujoči liriki učinkovalo preveč razumsko, preveč logično; ko skuša praktični jezik razvrščati, to je sistematizirati različne pojave, jih primerja med seboj. Botanika je ustvarila svoj sistem primerjaje različne rastline med seboj in jih je potem razvrstila v različne obsežnejše in picilejše skupine po stopnjah njihove medsebojne podobnosti. Čustveno zaneseni pesniški jezik pa enostavno in brez izrecnega primerjanja zenači primerjani (zvezde)

Schema tropov



Besedni slog

Tropi (preneseni pomeni)

- primera
- mitonimija: • okrimonen
- patetizacija
- sinestezija
- metafora ali primerjanje
- sligonja ali priispodoba



Primer za litoto:  
 »— Zdajci je bila na drevesu, da so kar krilca zašumela okrog nje in da se je časih malo, prav malo pokazala v belih nogavicah, tista okrogla ženska noga, ki ni najslabši del ženskega telesa.«  
 I. Tavčar  
 (V Zali)

in primerjalni pojem (oči), kakor to beremo pri Murnu. — Posebno obliko primere pomenita *pretiravanje* ali *hiperbola* (grš. hyper = čez, preko; bole = met, strel) ter *skromnosti* ali *litota* (grš litotes = preprostost). Obe že po naravi predvidevata neko osnovno stopnjo, od katere se primerjalno pretirava ali zmanjšuje (»pojedel je vola in pol«; »njegove zasluge so nemajhne«).

Primer nazorno odkriva *sesloj* ali *strukturo* vseh pomenskih pojavov iz družine tropov. Vsi namreč sestojijo iz dveh pomenskih plasti: iz tiste, ki je za rabljeno besedo običajna (habitualna pomenska raba: oči kot organ gledanja), in iz tiste, ki je v zvezi z rabljeno besedo enkratna, nenavadna (okazionalna, priložnostna pomenska raba: oči v pomenu ZVEZDE). Združeno rabljena pomena v različnih oblikah tropov sicer ponavadi ohranjata neokrnjen habitualni pomen zapisane besede (oči kot organ gledanja), ga pa z dodatno, preneseno, zamenjano (okazionalno) pomensko plastjo širita. Če pesnik primerja oči ljubljenega dekleta zvezdam, ostaja osnovni pomen besede OČI neokrnjen; predstava, dojem, ki jo narekujejo oči kot ZVEZDE, pa poudarja predvsem tisti del predstave, ki ga je mogoče uskladiti z zvezdami: to pa je bleščivost, jasnost, svetlost (tretje pri primeri).

Da gre pri vseh tropih za podoben sesloj, pričajo že izvorni starogrški pomeni njihovih tehničnih označitev: *metafora* = *metaféro* = *prenesem*; *metonimija* = *metonimía* = *zamenjava imena*; *alegorija* = *alla agoreio* = *drugače govorim*; *simbol* = *symbolon* = *znak* (za poseben pomen); *katahreza* = *zloraba*, *napačna raba* (besede). Vse torej označujejo *drugačno* pomensko rabo besede. Najbližja običajni pomenski rabi je

**metonimija ali preimenovanje.** Primerjalna beseda s svojim običajnim (habitualnim) pomenom je iz najbližjega območja habitualne pomenske vrednosti primerjane besede:

Zvečer sred žive promenade  
 je stopal Lovre kakor bog;  
 vanj švigale oči so mlade,  
 sledil mu roj nezrelih nog.  
 (I. Rob, *Deseti brat*)

Z zadnjim verzom je pesnik mislil kajpada na mladoletna dekleta, ki so zaljubljena sledila postavnemu športniku. Namesto besede DEKLETA je porabil besedo, ki pomensko označuje le poseben del njihovega telesa. Ker je ta del pri mladih dekletih za moške eden najrazburjivejših in hkrati najdlje od glave, je s takšnim delnim preimenovanjem (tropom) pesnik spodbudil predstavo o telesni lepoti in hkrati prismukljenosti mladoletnih tivoljskih deklet. Trejemu v primeri takšen postopek še ne dopušča presvobodnega razmaha; prej ali slej je vsakomur jasno, da gre za nezrela dekleta; oba pomena — premi (nezrele noge) in preneseni (nezrela dekleta) — sta si preblizu. — Podobno v nadaljevanju:

**METONIMIJA** (grš. preimenovanje) — nadomestitev običajne poimenovalne besede s kakšno drugo, ki pa je s poimenovanim predmetom v realni, objektivni, to je fizični, časovni, prostorski, logični, vzročni zvezi, torej ne tako subjektivna primera kakor pri metafori. — Po Quintilianu so poglavitne metonimične zveze tele: 1.) pojavlja se delavec namesto dela (imam Jakopiča = njegovo sliko); 2.) posledica nam. vzroka (črna smrt namesto kuga); 3.) snov nam. izdelka (svinec nam. krogla); 4.) lastnik nam. lastnine ipd. (sosed je pogori, Napoleon je vkorakal); 5.) kolektivni abstraktum nam. konkretnosti (mladost = mladina je norost); 6.) posoda, dežela, kraj, čas, embalaža nam. vsebine, prebivalcev ipd. (vse 20. stol. je bilo navdušeno za tehniko); 7.) čutna podoba za abstrakten pomen (tudi simboli: oljčna vejica za mir).  
 Prim.: N. Grafenauer, *Kritika in poetika*, pogl. Pesniška materija, Znamenja 48, 1974.



No, veste, moja koza Dimka mi kar na lepem oboli, od nje več **kroglica ne pade**, pobita v bajti obleži.

Sedaj se pa močno zjezim:

»V ljubljansko bolnico te peljem,«  
kozači svoji zagrozim,  
in kot bi mignil, brž je vstala,  
po bajti **kroglice sejala**.

Oblika kozjih iztrebkov je »kroglica«, to je njihova objektivna, vsakomur razvidna lastnost, ki je to pot služila pesniškemu preimenovanju. — V prvem primeru je pesnik porabil za preimenovanje tvari del taistega človeškega telesa, ki ga ima v mislih, zdaj *ob/iko* predmeta.

\* Preimenovanj te vrste je vse polno. Pri Stritarju in v slovenski pripovedni prozi 70ih in 80ih let 19. stoletja nasploh, beremo kot imenovanje pomena, ki ga sicer označuje beseda DENAR, tole metonimijo: »Kdor ni bil nikamor vabljen, ni mu tudi bilo stradati treba, samo da je imel kaj cesarske podobe v mošnjici« (Sodnikovi); »Čerinu so se sprva pogoji zdeli silno trdi, a ko je Dragar predenj položil šest cesarskih podob, pobral jih je in spravlil ...« (Erjavac, Ni vse zlato, kar se sveti). — Enako mnogo jih je v pogovornem vsakdanjem sporočanju: »plačam ti šest ta rdečih in enega plavega« (označitev bankovcev po njihovi barvi); »berem Prešerna« (in mislim kajpada na njegove pesmi); »vsa Ljubljana je bila pokonci« (vsi Ljubljancani — ko je bila kmečka ohcet). Nekatere metonimije so si v starih stilistikah pridobile še posebna imena (*sinekdoha*, *antonomazija*); najrazličnejše možnosti metonimičnega izražanja je pri nas opisala Silva Trdinova v že imenovani Besedni umetnosti II.

Za vse metonimično rabljene besede velja, da primerjalni pomen ni prehudo oddaljen od primerjanega in da se zmeraj nanaša na kakšno objektivno določljivo lastnost (obliko, tvarino, množino, barvo, pripadnost) ali del označene reči. Prav zato literarna veda včasih zatruje, da je metonimično izražanje značilno za realistični slog v književnosti (R. Jakobson).

Pogosto je kot metonimijo mogoče pojmovati tudi *oksimoron* ali *duhoviti nesmisel*, *sinestezijo* ali *soobčutje*, pa celo *katahrezo*. Njihovo preimenovanje (pomensko prenašanje) temelji na navidezni, nerazumni protivnosti (ki pa je v resnici samo navidezna!) med premim (habitualnim) in prenesenim (okazionalnim) pomenom rabljene besede.

\* V vsakdanjem slovenskem govoru se je za poseben družbeni sloj udomačila oznaka »gospod tovariš«. Zadeva je na prvi pogled videti nerazumna; vsakomur je jasno, da ne moreš biti hkrati gospod in tovariš. Gospodstvo in tovarištvo pomenita dvoje popolnoma različnih družbenih,

**SINEKDOHA** — (grš.) — vrsta metonimije — del zamenjuje celoto (šest parov nog sledi Lovretu Kvasu; par nog = celo telo).

**ANTONOMAZIJA** — vrsta metonimije: osebno ime porabimo za splošno označitev (poldrugi Martin = prismuk; krjavej = nabrigo neumen, komičen človek brez finejših občutkov). Za oboje gl. tudi levo!



človeških razmerij. — S poznavanjem nekaj malega zgodovinskega ozadja pa je reč mogoče razumeti kot zelo logično in celo duhovito: proletarska revolucija je vse ljudi izenačila, vsi so si bili tovariši, enaki med enakimi; toda kmalu so se nekateri tovariši hoteli povišati, pogospoditi; tovarštvo jim je ostalo le še na jeziku, v resnici so postali gospodje, zato označitev »gospodje tovariši«. — Navidezna neumnost se izkaže duhovita, »duhoviti nesmisel« ali oksimoron. *gospod tovariš*  
Podobno v številnih drugih dnevnih označbah; med športniki se čedalje pogosteje pojavljajo moštva »starih fantov« (Old Boys), to je fantov, ki to niso več; od vsega nekdanjega fantovstva je ostal le še športni zanos. — Pri Robu beremo:

Se krčma od prahu mračni,  
od krikov, vikov zrak ječi;  
krčmar zaman zdihuje,  
zaman si ... plešo ruje.

Pogosto rabljeno, zato že predstavno mrtvo, shematizirano, izpraznjeno metonimijo »ruvati si las« za pomen »obupovati« je pesnik popolnoma zaobrnil in poneumil: iz pleše si navsezadnje človek nima česa več ruvati; toda prejšnji predstavno izsušeni pomen je s tem presenetljivim preobratom oživel. Navsezadnje je najbrž že tudi pleša nastala od samih obupnih skrbi ter nenehnega »ruvanja las«.

V zgodovini književnosti pa je oksimoron pogosten tudi v manj šaljivih zvezah; znan je Prešernov verz

molče trobental boš. Memento mori!

Priljubljen je bil v srednjeveški književnosti, petrarkistični liriki (mrtvo življenje, živa smrt, mračno sonce, neskončni nič), literarnovrstno pa v groteski, skratka povsod tam, kjer pred takšno ali drugačno, a predvsem grozljivo skrivnostnostjo človeški razum občuti tesnobo, negotovost.

Katahreza je protiprimera, druženje besed s pomeni, ki sploh niso združljivi in ne premorejo nikakršne »pametne« tertium comparationis. Svojičas je pomenila slogovno napako, napačno preneseno rabo besed (grš. katachresis = zloraba). Značilen primer, ki se v stilističnih priročnikih kar naprej navaja: »Zob časa, ki je posušil že toliko solz, bo tudi te rane zarasel s travo.« Trije tropi v prenesenem pomenu izražajo logično misel:

|                                 |                      |                   |
|---------------------------------|----------------------|-------------------|
| zob časa,                       | (minljivost)         | Minljivost,       |
| ki je posušil že toliko solz,   | (odpravev bolečine)  | ki je odpravila   |
| bo tudi te rane zarasel s travo | (utolažitev žalosti) | že toliko boli,   |
|                                 |                      | bo utolažila tudi |
|                                 |                      | to žalost.        |

V nekem poročilu o uspehah delovnega kolektiva beremo:  
Splavali smo na zeleno vejo.  
Ali je to katahreza; in če je, zakaj je?

V pravem pomenu pa zveni zaporedje teh treh tropov bedasto: zob ne suši solz in ne goji trave. — Iz primera je lepo razvidno eno izmed temeljnih pravil starega nauka o govornih figurah: kopičenje tropov ni smelo biti podrejeno le izražanju »tretjega v primeri«, marveč si tudi premi pomeni kopičenih tropov niso smeli biti navzkriž. Moderni literaturi, zlasti verzifikaciji, je katahreza priljubljeno izrazilo; ne pričakovano in na videz nezdružljiva pomenska zaporedja naj izkovejo posebne predstavnostne učinke: uvela luč (A. Vodnik), nebo se je zagugalo (Kocbek) ipd. V takšni verzifikaciji, ki je še posebej značilna za ludizem, gre za nizanje besed-pojmov brez jasno razvidnega skupnega smotra (»tretjega«); vse, kar je jasno razvidno, je le še katahretična zmeda, igra (ludus), igriva vrsta = združba besed in pojmov:

kje je zadruga šumela  
tu med četami devic  
drozgi vrtnice flanela  
v lesku strun na strunah lic  
(*Jesih, Uran v urinu, gospod*)

Zadruga in šumenje sta v medsebojni pomenski nezvezi, skupaj pa enako nepodobni četam devic, drozgom, flaneli in lesketu strun; v medsebojnih pomenskih nezvezah so si vsi ti pojmi eden do drugega; v verzifikaciji so nanizani igrivo, poljubno, zapolnjujoči metrično shemo. Izrazni postopek je nasproten primerjanju; medtem ko gre tam za druženje besed-pojmov glede na sorodne lastnosti, gre tu za druženje besed-pojmov, ki so si po pomenskih lastnostih kolikor mogoče narazen; učinek je ponavadi komičen.

Sinestezija ali soobčutje je grajena podobno; različne čutne zaznave v besedni označbi zamešamo: vidno s slušno (srebrni zvoki), okus z vidom (sladke barve), vonj in vid (vonjiva zarja, pogosto pri Preglju). Na videz nastanejo nesmisli; zvoki navsezadnje res ne morejo biti iz srebra, zarja ne diši in barva ni sladka. Toda zvoki so lahko tako prijetni ušesom, kakor je srebro očem, večerna zarja očem tako blagodejna, da kar diši in tudi barva tako prijetno močna, da ima že okus po sladkorju.

Tretje, pri primeri je torej intenzivnost čutne zaznave. — Pesnik s sinestezijo poudarja polnost in osebno silnost sprjemljanja različnih čutno zaznavnih vtisov. Ves njegov čutilni organizem je na preži tako zelo, da se vsa čutila hkrati odzivajo na barvne, vonjavne, slisne dražljaje (prim. tako imenovano zvočno slikanje in slihanje barv).

Sinestezijo ljubijo predvsem tista pojmovanja besedne umetnosti, ki se protivijo realizmu-naturalizmu: nova romantika, ekspresionizem. Naturalizem pač hoče objektivni odnos do sveta, besede z običajnim, pričakovanim pomenom, sinestezija pa je za ta del zelo osebna: vsakdo ne bo sleherni trenutek zmožen duhati zarje ali poslušati barve; zadeva je odvisna od osebnega razpoloženja.

**LU Dizem** (lat. ludum = igra) — nazor v sodobni umetnosti, literaturi, po katerem je (neideološka) literatura (umetnost) čista igra, igrivo, nenamensko nizanje različnih besednih pomenov; smiselno sporočilo je takšnemu besedilu samo v breme. Reakcija na ideologizirano (umetnost) lit., predvsem takšno, ki ji je idejno (ideološko) sporočilo prvo.

Primer sinestezije:

»— — — o slovenščina, ti jezik vseh jezikov... ti gibčni veter vonjavih blagoslavij, ti čista jasnost, bolj čista od jutranje prozornosti neba, ti žlahtni sok, sladek in opojen kot staro vino...«  
Iz. Cankar

= veter vonjavih blagoslavij:

sluh + otip + vonj

= bolj čista od jutranje prozornosti neba

sluh + vid

= žlahtni sok, sladek in opojen

sluh + okus

**SINESTEZIJA/SOObCUTJE** (grš., lat.), zamenjavanje ali združevanje različnih čutnih zaznav (slihanje barv, videnje zvokov, vonjanje barv); tudi v vsakdanjem govoru kot različne fraze: kričeca barva), vendar še pogostejše v knjiž.; poudarja subjektivnost pesniške govorice, zato predvsem v romantiki, novi romantiki, ekspresionizmu, od knjiž. zvrsti največje v liriki.

Prim.: A. Debeljak, Slihanje barv, LZ 1917; D. Ludvik, Slihanje občutkov — igra vokalov, JIS IV/1958-9 idr.



Mnogo svobodnejše, bolj osebni predstavi domišljiji prepuščeno je pomenjenje metaforično rabljene besede. — Če iz primere ostane le še beseda s prenesenim pomenom, medtem ko je osnovna, primerjana beseda neimenovana, razvidna le iz sobesedila in tretjega pri primeri, je to **metafora**.

Pesnik Marjan Piškvav v Robovem Desetem bratu ponoči kot vasovalec kliče Manico k oknu; ker je pesnik, je seveda ne kliče naravnost, praktično, recimo po krstnem imenu, marveč preneseno, cvetlič v podobah (akirologija) in rabi metaforo:

Prikaži, maj, se, slaj in raj!

Z besedami »maj, slaj, raj« je pesnik Piškvav poudaril pri Manici vsemogoče lepote in sladkosti, majsko veselje in rajsko doživetja; kratkoimno je Manico izenačil z njimi. Podrobnejše in nazgornje predstave prepušča Manici oziroma bralcu. Tretje pri primeri se na ta način razmahne, odene v koprene nedolčnosti in tako spodbuja razmah bralčeve predstave domišljije.

\* Ko bi bila Manica v resnici, objektivno, za vsakogar enako sprejemljivo, del maja in raja, bi izražanje bilo metonimično; ampak »maj in raj« je Manica le za zaljubljenega Piškvava, drugi česa takšnega na Manici pri najboljši volji niso opazili: gre za pesnikovo osebno ali subjektivno oceno. Takšna osebna ocena pa poišče za opazovani in izraženi predmet ali osebo označitveno podobo; izbira podobe odkriva označevalčev odnos do reči ali osebe in sodi prav tako v območje tretjega pri primeri. V navedenem primeru gre za Piškvavovo pesniško zaljubljenost — kakor gre pri Kvasovih besedah (gl. »primero«) za izražanje športnikove zaljubljenosti. (Če pa bi Marjan Piškvav Manico sovražil, bi je prav gotovo ne enačil z majem in slajem, marveč raje z »babo škrbasto«.) —

Zelo pogostna je pridevniška metafora (metaforični epiteton je lahko tipičen, stalna oprema = epiteton ornans, ali individualno, enkratno opredeljevalen):

cekinasta se kapija-plemenita.  
ponuja nam prav do robu nalita  
(Župančič)

Z verzi ni mišljeno vino, stisnjeno iz cekinov, kakor bi to narekoval premi pomen, marveč vino, rumeno in žlahtno, dragoceno kakor cekin oziroma zlato = tretje pri primeri.

Enako pogostna je metafora kot personifikacija ali poosebljenje:

»časih je stopilo drevje v stran in za trenutek ... se je videlo dol po dolini ...«  
(Cankar)

»tiho, tiho, dalje sanja noč z bleščečimi očmi«  
(Murn)

Metafora je izkušnja duha; z njo nam uspeva dojeti tisto, česar ne moremo s pojmovnimi zmogljivostmi.

Ortega y Gasset

Metafora je maska misli. Tudi te.

Kadzsus

Primer za metaforo:

... in šla je z nama tudi spremeljevalka gospoda Erazma, in začudila se je cela vas nad tem drobnim metuljem ...

I. Tavčar

(Holekova Nežika)

Primeri in metafora:

Cerín je povsili glavo in ves skrušen poslušal karajoče besede, ki so kakor najdebelejša toča padale po njem. Naposled se je vendar izpraznil hudourni oblak ...

F. Erjavec

(Ni vse zlato ...)

metafora: večer življenja  
misel življenja

**METAFORA** (grš. prenos) — preneseni, predrugačeni, nenavadni pomen kakšne besede; pogostna tudi v pogovornem jeziku, čeprav se je večkrat niti ne zavedamo več (noga pri stolu ipd.), rada kot ponazoritev abstraktnih pojmov (lisjak = zvit človek). Po antični poetiki naj bi nastala iz skrajšane primere. V knjiž. ena najpogostnejših jezikovnih (vendar tudi siceršnjih, npr. snovnih) prvin, saj omogoča številnost t.i. sopomenov (konotacij, informacij) in s tem možnost žive predstave pri bralcu. Gl. levo!

Prim.: J. Debevec, Podoba, metafora v slov. jez. in slovstvu, Jahresbericht des k. k. Kaiser Franz Joseph Staatsgymn. im Krainburg 1904/5, 1905; Zadravec, Lirika, epika, dramatika 1971; N. Grafenauer, Kritika in poetika (pogl. Pesniška materija), Znamenja 48, 1975 idr.

**EPITETON** (grš. dodatek, pridevek) — pridevnik ali prislov, ki se dodaja kakšnemu samostalniku v natančnejšo opredelitev, nezamenljivost, nazornost. Dve poglavitni obliki: a) tipični e. = epiteton ornans (lat. okrasni) ali okrasni pridevek (bela cesta, bridka sablja — ponavljajoči se e.); b) individualizirajoči e. — opredeljuje enkratnost označenega pojma (npr. »sončna reka« pri D. Zajcu).

**PERSONIFIKACIJA/POOSEBLJENJE** (lat. persona + facere = osebo narediti) — pogostna govorna figura — sicer oblika metafore: mrtev predmet ali abstrakten pojem omenjamo kot živo bitje (pridite, nevihte ve...); pogostna tudi v pogovornih ključih: mati narava, teorija in praksa gresta z roko v roki ipd. Če gre za izrecno priličenje človeku, potem: antropomorfizacija (prim. Erjavec: Mravlja).

Prim.: J. Kelemina, Literarna črtica, LZ 1921.



Besedi DREVO in NOČ sta v obeh primerih druženi z glagoloma, ki pripisujeta tema neživima rečema človeške lastnosti (antropomorfizacija). Na splošno velja, da je književno delo toliko dlje od realizma, kolikor bolj je besedilo metaforično; toliko dlje je namreč v rabi besed od objektivnega, običajnega pomena in toliko bolj osebno (subjektivno) so besede rabljene.

Moderna književnost pozna vsaj od simbolizma naprej še svojvrsten tip metafore, v kateri je takšna subjektivnost prignana do skrajnosti. Imenuje jo **simbol** (grš. symbolon = prepoznavno znamenje).

\* V stari Grčiji so prijatelji, oženjeni ljudje, vojski ali popotniki, ki so odhajali na dolgotrajna potovanja, pred ločitvijo prelomili kakšen ustrezen predmet na pol (npr. prstan), vsakdo od ločencev ga je vzel svoj del in ga shranil. Ločitve so bile ponavadi dolgotrajne in ti prelomljeni predmeti so jim ob ponovnem snidenju služili za medsebojno prepoznavo — med tem so se namreč lahko močno spremenili, se postarali, zrasle so jim brade, pozabili drug na drugega. Ob snidenju so staknili prepolovljena dela skupaj in če sta se ujemala, so vedeli, da so pravi (grš. sýmballein = združitev). Torej je bil simbol oprijemljiv prepoznavni znak. — Tudi kasnejša raba besede se od prvotne ni bistveno razlikovala: še danes govorimo o verskih, državnih in drugih simbolih, pri čemer mislimo na otipljive predmete ali likovna znamenja (križ, polmesec, srp in kladio, grb, zastava), ki pa označujejo vrsto vere, državo, nazorsko in politično pripadnost ipd., skratka mnogo bolj abstraktne, manj otipljive reči od simbolov samih; tudi prelomljeni in spet sestavljeni prstan je navsezadnje označeval in pomenil mnogo več od tistega, kar je bilo moč neposredno videti. —

Slehera beseda je že sama po sebi simbol = znak za to ali ono reč. Beseda »klanec« označuje cestni vzpon; to je njen običajni ali habitualni pomen. Takšen klanec je mogoče vsakomur na cesti čutno zaznati in potrditi. — Pri simbolni rabi besede pa njen pomen ne ostane več pri čutni, objektivizirani predstavi, marveč se ponavadi premakne iz čutnih v duhovne ali celo samo slutenjske pomske plasti (pri metafori je to še bila podoba s čutno izmerljivimi razsežnostmi). Kakor križ, simbol katoliške cerkve, prvotno in izvirno pomeni mučilno napravo, s katero so po bibliji mučili Kristusa, tako je danes kot simbol znamenje vsega nenavadno razsežnega sprepleta katoliških verskih resnic, morale, organizacije, privrženosti cerkvi, smisla te vere ipd. — Klanec v Cankarjevi pripovedi Na klancu (1903) ni več samo cestni vzpon na robu majhnega trga; ker so se obenj naselili proletarski siromaki, je znamenje družbene bede in siromaštva; ker pa je bil v Cankarjevem času ves slovenski narod odrinjen na rob avstrogrške družbe in njenih pravic, je Cankarjev »klanec« tudi znamenje zavrženosti vsega slovenskega naroda. Prvotni, na čutno zaznavo oprti pomen besede se širi v poprej nepredvidljiva pomska območja in ga je včasih še komajda mogoče natančno opredeliti.



\* V isti pripovedi je rabljen še en opazen simbol: znani Franckin tek za vozom. Siromašno dekletce si z vsem srcem želi na romanje: tam je sejem, tam so barve, bogastvo, pisani svet, v cerkvi pojejo. Toda voz, s katerim naj bi se popejlala tja gor, ji uide; teče za njim, vendar zmeraj znova pada v cestni prah. Vse njeno kasnejše življenje je potem podobno temu trpečemu teku za vozom: kar naprej hrepeni po tem, da bi ubežala siromaštvu, pa doživlja udarec za udarcem. Pomen prvotnega slikovnega simbola (teka za vozom) bi mogli opisovati kot hrepenenje po boljšem in lepšem, kot nedosegljivost tega lepšega in boljšega, kot bolečino in udarce, ki takšno hrepenenje nenehno tiščijo k tlu; vendar ga s temi opisi ne bi docela pomensko izčrpali. Pomen je toliko osebno poseben, toliko relativiziran, da ga enostavno ni mogoče celotnega zajeti v razumsko pojmovanje.

Zaradi skrajne subjektivnosti v pomenjenju se osnovna primerjalna shema skorajda zgubi: primerjana beseda se stopi, asimilira s primerjalno in tretjim v primeri; med vsemi plastmi vlada medsebojna korespondenca, zlasti med vidnim, realnim in pomensko nevidnim – vzajemna odvisnost in pomensko dopolnjevanje ter obenem širjenje.

\* Na hitrico podobna ali celo istovetna simbolu je *alegorija* (grš. *allegorein* = drugače govoriti, govoriti v podobah). Tudi alegorija likovno, v čutno dojemljivi podobi označuje mnogo bolj abstraktne pomenne, le da so ti pomeni zdaj že vnaprej natančno razumsko določeni, torej ne samo nakazni, sluteni. Medtem ko pri simbolu pesnik v ozadiju posameznosti – kakor je npr. »klanec« – išče širše, splošnejše pomenne, skuša z alegorijo najti natančno domišljeni splošnosti konkretnen, enkratni znak; preko oči prevezana ženska s tehniko v roki je alegorija pravične sodbe: tehničar napoveduje nepristransko tehtanje, ki se ne bo oziralo na nobene stranske razloge – za kar jamčijo prevezane oči in ušesa. Ženska z zavezanimi očmi ni enkratni pesnikov izum, marveč stalen znak; njegov pomen je v stalnem, nekako pogodbenem razmerju z likovno predstavitvijo. – Torej je alegorija v resnici mnogo bližja primeri. Ločnica med simbolom in alegorijo bi torej bil delež razumnosti v razmerju med premim in prenesenim (ozadnim) pomenom; ta delež je za alegorijo odločilen, medtem ko simbol ugonablja; simbol ne prenese precizne racionalizacije. – Kljub temu je meja med obema pogosto nerazvidna, zbrisana.

**EMBLEM** (grš., vzorec za zlatarsko delo, gravuro ipd.), podoba, znak z določenim, natančno omejenim pomenom; soroden simbolu, ki pa je pomensko bogatejši in manj dosegljiv; še bolj alegoriji; npr. pal-mova veja za slavo. Zelo pomemben in pogosten v poeziji od renesanse do srede 18. stol. (tudi topos); v smislu normativne poetike je bilo treba natančno obvladati mojstrstvo v rabi ustaljene, dogovorjene emblematike. Številni zborniki e., pogosto ilustrirani; posebno v 16. in 17. stol.



### c) Stavčni ali sintaktični slog. Izražanje s stavčnim pomenom

Redkokdaj se pogovarjamo z osamljenimi besednimi pomeni (besedami). Biti moramo že škotsko ali špartansko redkobesedni. Ponavadi nizamo besede v zaporedja in gradimo iz posamičnih besednih pomenov misel kot sestavljene pomen. Slovnika enota takšnega sestavljenega pomena je stavek s svojo povedjo (gl. Toporišičevo slovnico). Grajenje stavka je podrejeno posebnim jezikovnim pravilom, s katerimi se kot posebna slovnika panoga ukvarja sintaksa ali skladnja. Lahko si predstavljamo, da s posebno, nenavadno stavčno zgradbo, s takšno, ki je ušesa niso vajena vsak hip poslušati, moremo prav tako uspešno spodbujati živo predstavno domišljijo kakor s posebno rabo besede (+ njenega pomena) ali s posebnimi zaporedji zvokov.

Že iz prejšnjih poglavij je znano, da se izrazila na ravni zvokov in ritma, na ravni besede, pa tudi na ravni niza besed prekrivajo in pomensko medsebojno podpirajo. Izrazit primer tega sta asindeton in polisindeton, ki hkrati predstavljata posebno ritmično in posebno (brez-vezniško, mnogo-vezniško) stavčno zgradbo. — Na drugi strani sta primera in še bolj katakheza nujno sestavljeni iz niza besed, čeprav obe temeljita na posebni rabi besednega pomena. Značilno za tak niz je, da je sicer brezglagolski (»oko kot zvezde«), je pa že zveza več različnih besednih pomenov.

Ker je stavek zvočna gmoja, to je zaporedje različno oblikovanih in različno močnih zvokov in hkrati veriga medsebojno spletenih (odvisnih) besednih pomenov (besed), je razumljivo, da se v njem ob značilnih stavčnih = miselnih pojavljajo tudi zvočna in besedna izrazila.

— Zato tako imenovani nauk o figurah, ki se v poetikah ukvarja s temi rečmi, pogosto meša vse tri možnosti med seboj in nekako nesistematično kar pri metaforah in metonimijah našteva zvočne, besedne in miselne figure.

Svojčas je bila veda o retoričnih figurah nadvse ugledna; gojila je vrsto natančnih določil, po katerih se je visoki govorni slog, »jezik bogov«, ločil od vsakdanje govorice. Treba je bilo zelo paziti, da figura ni bila rabljena neprimerno (katahretično); obvladanje figuralnega govora po zapisanih pravilih je bila prvotna literarna izkaznica. — Za časa predromantike pa se je pogledom o natančnosti in organičnosti vsega živlega pridružilo tudi pojmovanje o umestnosti oziroma neumestnosti takšnega strogega upoštevanja pravil o govornih figurah.

Francoski pisec in mislec Jean Francois Marmontel (1723–1799) je za znamenito francosko enciklopedijo 18. stoletja napisal vrsto člankov o književnih rečeh; kasneje je te članke zbrane izdal pod skupnim naslovom *Elements de Littérature* (1787: *Elements de Littérature*). Tam je med drugim najti tudi ironizirano zapisan sistem retoričnih (govornih) figur:

»... opazil je, da so retorične figure najobičajnejše v preprih sejmarskih

**RETORIČNE FIGURE** — v retoriki/govorništvu in stilistiki vse tiste jezikovno-govorne oblike, ki tako ali drugače odstopajo od običajne rabe in so kot takšne namenjene posebnim, presenetljivim učinkom; v retoriki tudi shematizirani načini izražanja. Tradicionalna literarna teorija ločuje: 1. besedne f. (gl. tukaj poglavje o evfoniji in besednem slogu), 2. miselne f. (gl. tukaj poglavje Stavčni slog. Razširjene figure).



branjevk. Poskusimo jih zbrati v govorjenje prostaka; da bi bilo kar se da živo, si ga zamislimo med zmerjanjem žene:

Če rečem — da, reče ona — ne: zjutraj in zvečer, podnevi in ponoči gode (antiteza: zaporedje pomensko protivnih besed). Nikdar, nikdar ne da miru (ponavljanje in krepitev). To je krvoses, je satan (hiperbola ali pretiravanje). No, nesrečnica, reci mi (ogovor), kaj sem ti storil (vprašanje)? Bolje bi se bilo utopiti (želja). Ne bom ti očitil zapravljanja, niti vsega svojega truda, da bi ti nasižil denarja (odpuščanje). Ampak prosim te, rotim te, daj mi mirno delati ... (prošnja). Ali pa naj umrem ... Pazi, da me ne pripehaš do skrajnosti (grožnja in zadrževanje). Ah, ona joka, siročica; vidite, torej sem jaz kriv (ironija). Prav, pa naj bo: sem siten, (popuščanje). Stokrat sem si želel, da bi bila nakaza; preklinjal sem, da nisem spregledal teh kovarskih očesc, tega varljivega obraza (arteizem ali pohvala v obliki zmerjanja). No, reci, kaj res ne moreš z menoj lepo ravnati (izpoved)? Otroci, sosedje, prijatelji, vsi vejo za najine prepire (naštevvanje). Slišijo tvoj jok, vpije in zmerjanje (amplifikacija). Videli so, kako si blodnih oči in razmršenih las šla za menoj in mi pretila (opis). Govorijo o tem; pride sosed, pa ji govori o tem; mimoidoči prisluhne in steče naprej pripovedovat drugim (hipotipozna oziroma figura, ki predstavlja dogodek, kakor da se dogaja pred govorečim). Misliji bodo, da sem hudoben, da sem surov, da sem ti grozil, da sem te zapustil, da te tepem, da te bom pohabil (stopnjevanje ali klimaks). Pa ni tako, saj vejo, da te ljubim, da sem dober človek in da bi te želel videti mirno in zadovoljno (popravek ali korekcija). Da, je pravica na zemlji, kdo je kriv, bo plačal ... (misel ali sentenca). Kaj neki bi rekla tvoja pokojna mati? Kaj neki poreče? Da, vidim jo, kako me posluša in pravi: Ubogi moj zet, zaslužil si boljše usodo (prozopopeja ali posebljenje).

To je vsa teorija o figurah, izdelana brez sleherne umetnosti; niti Aristotel, niti Kvintilijan in ne Ciceron ne bi znali česa boljšega.

Romantiki niso hoteli, da bi zavestna in priučena raba figur prevladala naravni govor, priličniva obrt prirojeno, »od boga dano« nadarjenost. Herder je »cvetlični« figurativni slog označil za »mrtev kip, ki stoji brez napak in brez resnične lepote, brez življenja in brez značaja«. — Od romantike naprej torej »pravilna« in množična raba govornih figur ni več merilo lepote dovršenosti besedne umetnine. Danes zanimajo literarno teorijo figure predvsem kot posebni načini urejanja besednega gradiva zavoljo tehtnejše, učinkovitejše izraznosti.

Ker je bila antična slovstvena dejavnost zvečine hkrati tudi umetnost govorjenja (in ne pisanega priobčanja), je bil nauk o govornih figurah eno temeljnih področij retorike ali vede o govorništvu.

Govorec je svojega poslušalca ogovarjal; od tod skupina ogovornih figur. 1. apostrofa ali ogovor (grš. apostrofi = obračanje) izmišljenih oseb ali predmetov:

**RETORIKA/GOVORNIŠTVO** (grš.) — teorija govornišva (po starem: oblikovanja proz-nega govora — v nasprotju s poetiko, ki se je teoretično ukvarjala z verzificirano umetnostjo). Namen: doseči z ustreznim načinom/tehniko govora kar največjo pre-priljivost. Zato se deloma krije s stilistiko (retorične figure), saj je govorniška pre-priljivost v mnogočem odvisna od ustrez-no zveneče, učinkovite jezikovne oblikova-nosti sporočila; potemtakem od nekda-j tesna bližina retorike in poetike. — V vsak-danjem življenju je mnogo bolj praktično porabna od poetike (politični, sodni, prav-ni, svečani govori) in je po antičnem pre-ričanju priličniva (poeta nascitur, orator fit = poet se rodi, govornik naredi). — V antiki obsežna literatura: od zgubljenih rkp. Sicilijskega Koraxa in Teisiasa (5. st. pred n. št.) preko Platona, Aristotela do Quintiliana (1. st. po n. št.). Antična reto-rika je poznala pet stopenj v nastajanju govora: 1. inventio/navdih — zbiranje gra-diva in osnov za preprčevanje; 2. dispo-sitio — ureditev in členitev zbranega gra-diva; 3. elocutio — oblikovanje v jezik in stilno glajenje; 4. memoria — zapominitev, naučenje govora in 5. pronuntiatio: gesti-kulirano, in sicer opremljeno posredovanje govora poslušalcem. — V srednjem veku je r. šela med sedem svobodnih umetno-sti; poučevala se je na mnogih šolah, na duhovniških še danes (za pridiganje oz. t. i. duhovne ogovore). Nastajali so šte-vilni retorični priročniki, učne knjige. Tudi Slovenci smo imeli nekaj evropsko znanih retoričkov, bržčas najiminitnejši med njimi je bil Martin Virnik iz Polhovega Gradca, sicer delujoč na Bavarskem in v Salzburgu — 16. stol., pod imenom Pegius je napisal obsežno retoriko v 8. knjigah (De tropis et schematibus libri octo 1561). O nekaterih prvih praktične retorike gl. S. Trdina, Be-sedna umetnost!

Prim.: F. Vatovec, Retorika ali govorni-štvo in javno nastopanje 1968; in dr.

**AKIROLOGIJA** (grš. akynos = neveljaven, logos = beseda), nepravil, neobičajni go-vor, »cvetličanje«, govorjenje v podobah, govorne afektacije, pačenje.

Ne beži, ostani pri meni,  
domovina, tesno me okleni!  
(Župančič)

Domovina je abstrakten, čutno nedojemljiv pojem, zato je pač ni smiselno ogovarjati; odgovor je posredno namenjen poslušalcu-bralcu: ta si mora predstavljati, zakaj pesnik počne na videz nesmiselne reči.

**2. Retorično vprašanje** je govorniško vprašanje, na katero govornik ne pričakuje odgovora oziroma je odgovor vsebovan v vprašanju (močno je sorodno apostrofi). Govorec prisili poslušalca, da si zamisli odgovor in si s tem kajpada zadevo živeje in živahneje predstavi:  
O, devojka ti, ob oknu sloné,  
si li čula ta vrisk, plakajoč skozi noč:  
o zbogom, domovina!  
(Župančič)

Misel bi pesnik seveda lahko izrazil tudi čustveno neopredeljeno, prilegajoče se uzusni (habitualni) pomenski rabi: Mogoče je tudi dekle ob oknu slišalo vrisk kot plakanje skozi noč. S priložnostno, posebno gradnjo misli preseneti bralca in spodbudi njegovo predstavno domišljijo.

**3. Eksklamacija ali vzklík** (lat. exclamare = vzklíkati) temelji na podobni osnovi; gre za poziv s splošno veljavo. Ko Črtomir ogovarja zadnje zveste med bojevniki, vzklíkne:  
Manj strašna noč je v črne zemlje krili,  
kot so pod svetlim soncem sužnji dnovi!  
(Prešeren)

**4. Dialogizem** (grš. dialogismos = prepričevanje) je prepričevanje v obliki fingiranega dvogovora – kajpada v govoru ene same osebe (govornika).

»Kako? Da bi ostal na planini? Tu, v tej samoti, ki bo zame samota tudi potem, ko se bo podilo okoli hiše pol tucata otrok? Ne! Toda ko sva opravljala z Luision kako delo ali kar tako sedela na klopi pred hišo, mi je bilo vendar prijetno ob misli, da bi lahko postal gospodar širnih pašnikov ...« (Ingolič, Kje ste, Lamutovi?)

Očitna je fingirana (namišljena, igrana, prisleparjena) igra vprašanj in odgovorov v prvem delu razmišljanja. Poslušalec-bralec je postavljen v navzkrižni ogenj razlogov in protirazlogov.

Manj razviden je poslušalec in bolj samostojna se kažejo razpoloženja besednega oblikovalca v skupini **akumulacijskih figur** ali **figur kopičenja**; v njih gre za ponavljanje istih ali enakopomenskih (sinonimnih) ali isti predmet

Vsa Gregorčičeva pesem Soči je apostrofa. Razloži jo kot takšno z ustreznim zgodovinskim ozadjem!



označujočih besed (torej tudi večkrat istih zvočnih skupin, zato so te figure zvečine že omenjene v poglavju o zvočnem in ritmičnem izražanju govora):

1. **iteracija ali ponavljanje** (*geminacija, epifora, anafora, epanalepsa* in druge: vse pomenijo ponavljanje istih besed). Posebej je treba omeniti le še *refren* ali *pripev* (fr. refrain iz lat. refringere = odmevati; provansalsko refraingre = vračanje odbitih valov), pri katerem je pomenski izraz po svoji vlogi praviloma vsaj enakovreden zvočno ritmičnemu. Zelo pogosten je v ljudski pesmi, kjer s ponavljanjem obnavlja isto čustveno razpoloženje; nasploh izraža stalnost razumskega prepričanja ali čustvenega stanja ob siceršnji spremenljivosti. Skoraj obvezno se pojavlja npr. v gazeli:

Po vsem svetu je navada, da vse dela za denar.  
Kamor greš, ni zate pila in ne jela – za denar.  
Vse na svetu se prodaja, moč, lepota in ljubezen,  
in prodajajo celo se mož krdela – za denar - - -  
Brat dá bratu čašo vode, tople, umazane kapnice,  
Po vsem svetu je navada, da vse dela za denar.  
Pa le kdo bo to spremenil, ko vsem to dobro kaže,  
saj še mene je zdrazilo, da je spisana gazela – za denar.  
(*I. Rob, odlomek iz gazele Za denar*)

Vse različne reči, ki jih pesem omenja, se godijo »za denar«, kakor ponavlja refren; denar, prodanost vsega, je stalnost, je skupni imenovalec sveta.

2. **akumulacija ali kopičenje** (lat. accumulare = zbirati) temelji na zaporedjanju sinonimnih oziroma podobno-pomenskih besed (prim. asindeton, polisindeton). Vtisa ne izraža z eno samo, vse povzemajočo besedo, marveč niza vrste besed, ki označujejo, naštevajo sestavine tega vtisa, ali pa ga v odtenkih ponavljajo. Spredaj neke smo navedli odlomek iz Govekarjevega romana *V krvi*; v njem pripovedovalec našteva na desetine najrazličnejših predmetov, ki jih je zakotni štacunar zbral za trgovino; inventar bi prav lahko tudi povzel z oznako »krama« ali kaj podobnega, toda iz posebnih razlogov, ki jih je mogoče razumeti le z vidika naturalističnega pojmovanja umetnosti, jih je raje asindetično nakopičil.

**Logične figure** so, kakor že ime pove, najbolj racionalne, razumske; najdlje od čustvenih pobud. V nasprotju s prejšnjimi zahtevajo precejšnjo mero primerjalnega predstavljanja in ustreznega vezanja besed v sestavljeni pomen.

1. Najpreprostejši in hkrati eden najbolj razprostranjen načinov takšnega opazovanja je ugotavljanje enakosti ali podobnosti: **paralelizem** ali **vzporedje** (grš. párallelos = vzporeden). Paralelizmi, ki so deloma v sorodu z akumulacijo, se pojavljajo na vseh ravneh govornega izražanja: na ravni

besede (ko se v zaporednih stavčnih periodah ponavlja ista beseda; če na začetku, gre za anaforo!), na ravni stavka (ko se v zaporednih stavkih pojavlja ista misel), na ravni zgradbe (lep primer je ponavljanje istih kitic) ali motiva.

Takrat, ob tisti uri  
bilo je vse svetlo,  
ožarjeno nebo,

in ogenj med drevesi  
in ogenj sred srca,  
strasti plamteči plesi,  
plamteči spev duha.  
(*Lili Novy, Ogenj*)

Pesem Ivana Roba Idila je grajena na samih paralelizmih, ki se deloma stopnjujejo:

Mimo gostilne greš, mati, postoj!  
Mimo gostilne greš, sestra, postoj!  
Mimo gostilne greš, žena, postoj!

Za mizo sedim tak tih – tvoj sin,  
za mizo naslonjen že spim – tvoj brat,  
pod mizo se zdaj zvalim – tvoj mož!

Matil Moj račun je težak – le žaluj!  
Sestra! Moj sen je sladak – ne žaluj!  
Žena! Še ga bom pil – le žaluj!

## 2. Tudi stopnjevanje ali klimaks (grš. klimax = lestev, stopnice) ali gradacija

(lat. gradatio = vzpenjanje) temelji na primerjanju podobnih pojavov med seboj, le da so pojavi razvrščeni po »moči«, »teži«, pomenu. Njihov pomen raste (klimaks, gradatio in maius, stopnjevanje navzgor), ali pa upada (antiklimaks, gradatio in minus, stopnjevanje navzdol). Tudi stopnjevanje se pojavlja kot pogosten način jezikovnega predstavljanja na različnih govornih ravneh: na ravni besede, stavka in kompozicije (tako imenovana dramska zgradba temelji na stopnjevanju).

In žena zravna se,  
glej, več se, rase,  
ves čoln že je skoraj je poln.  
(*Aškerc*)

Antiklimaks, stopnjevanje navzdol:

Pet talentov sem dobil,  
tri zakopal, dva zapil,

Primer stopnjevanja navzgor in navzdol v zunanji zgradbi; obenem lep primer evfoničnega izražanja (razložiti!):

PEVCU

Kdo zna  
noč temno razjasnit', ki tare duhá!

Kdo vé  
kragulja odgnati, ki kljuje srcé  
od zore do mraka, od mraka do dné!

Kdo uči  
izbrisat' 'z spomina nekdanje dni,  
brezup prihodnjih odvzet' spred oči,  
praznoti vbežati, ki zdanje mori!

Kako  
bit' hočeš poet in ti pretežkó  
je v prsih nosit' pekel al' nebo!

Stanú  
se svojega spomni, trpi brez miru!  
F. Prešeren



zdaj se od srca kesam,  
da sem le od dveh – pijan.  
(*Ivan Rob*)

Skrajnji stopnji stopnjevanja navzgor in navzdol sta pretiravanje in skromnost, hiperbola in litota.

3. Začetni in zadnji člen stopnjevanja tvorita pravzaprav nasprotje. Treba je le izpustiti vmesne stopnjevalne člene in pred nami je antiteza ali nasprotje (grš.), prav tako pogosten način jezikovnega mišljenja in izražanja.

Primerjalno opazovanje v tem primeru ne skuša najti pojavu podobnih (paralelnih) reči, marveč njegovo nasprotje:

Svečano resen kakor sveta krava  
in mikroskopsko buden za okužbe  
obtičal je v mladostnem salu družbe  
kot klop: velika rit in majhna glava.  
(*Menart. Povojni portret*)

Z nasprotjem velika »rit« in »majhna glava« ni mišljeno le nasprotje dvoje organov na različnih koncih telesa ter njuna velikostna razlika, marveč še bolj razlika med obilno neznajnostjo, ki jo metaforično izraža beseda »rit«, in pičlo pametjo, ki jo metonimično izraža beseda »glava« (vse po logiki biološkega pravila, da funkcija krepi organ). Seveda je lahko takšna antiteza manj očitna:

Med borovjem temnim  
mlada breza rase...  
(*Jenko*)

Bor in breza sta podobna pojava (drevesi), likovni (pogosto zelo osebni) dojem pa ju loči v dvoje barvnih ozloma svetlobnih skrajnosti: temno, črno borovje in bela breza. Takšna, manj opazna in na osebni vtis računajoča antitetičnost je pogostna v zgradbi besedne umetnine: prim. Murnovo pesem Ko dobrane se mrače in antitezo med tihim večerom ter viharo človeško notranjostjo; skoraj nujna je v zasnovi dramskih značajev, saj sicer ne bi v drami prišlo do nujne napetosti, in pd. Antiteza je zmeraj dvodelna; shematično gledano je grajena iz teze in antiteze, ugotovitve in protitrditve, stave in protistave.

In končno je treba omeniti še skupino čistih sintaktičnih, slovniških figur, od katerih najpogostnejša je

1. inverzija ali obrtni besedni red (lat. *inversio* = obrnitev). Gre za golo spremembo takšnega besednega reda, kakršen je po slovnici predviden kot običajen (habitualen).

»Francka je spravila desetico in sredi nemira in hlastanja jo je izpreletelo sladko...« (namesto: jo je sladko spreletelo). — »Zapel je v gošči slavec z mehkim, globokim glasom...« (namesto: v gošči je zapel slavec...) oba primera sta iz Cankarjeve daljše pripovedi Na klancu.

Vse te inverzije ne grédo le v prid rítmíčnosti besedíla, marveč morajo bralca presenetiti, potisniti mu pred nos besedo in pomen, na katerem je poglavitna teža (zapel je je v drugem primeru tisto, kar v sporočilu dominira, torej se pojavi na uvodnem mestu v stavku — pa čeprav zoper običajni besedni red). Psihološko je namreč sprememba besednega reda utemeljena z dejstvom, da najpomembnejše reči izrečemo najprej, ali pa jih prihranimo za prav tako izpostavljeno zadnje mesto (prim. prvi primer) v stavku.

Tovrstnih figur, ki jih sicer praktična stilistika zvečine ne priporoča, naštevajo natančnejši stilistični pregledi več:

**2. Silepsa ali sodeležnost** (grš. syllepsis = povzemanje): varčevanje z besedami, vrsta elipse, »obešanje« dveh stavkov na isti povedek, pri čemer se povedku/glagolu rad spremeni pomen: »najprej je ustrelil kravo in potem še enega kozla«, beremo o italijanskem lovcu, ki je obstrelil po kravi še goniča: »Bilo je tisto nedeljo, ko obhajajo v Butalah vsakoletno žegnanje in pobjo« (Milčinski); ustreliti kozla in obhajati žegnanje je pričakovana zveza; vendar se ista dva glagola moreta porabiti tudi nepričakovano: ustreliti kozla (napraviti neumnosti) in obhajati pobjo (praznični butalski pretep). V navedenem primeru gre za poseben primer silepse, za zeugmo ali vezavo (zeugma = grš. jarem).

**3. Histerologija, hysteron proteron ali napačno zaporedje** (grš. hysteron = poznejši, proteron = zgodnejši): »Vaš mož je mrtev, pošilja vam lep pozdrav« (Goethe); gre za vezavo z »napačnim«, nepričakovanim časovnim vezanjem — v navedenem primeru je učinek baladičen, značilen za balado (mrtev mož pošilja pozdrav).

## č) Razširjene figure. Usmerjanje stavčnih pomenov

V Tavčarjevi »sliki iz loškega pogorja« Holekova Nežika beremo:  
 »Vidite, takole je bilo in tako je naše življenje kakor tale polček. Če je napolnjen, sem vesel, da je poln in ga bom pil; žalosten pa, da bo spet prazen. Če je pa prazen, je žalost, da je prazen, in veselje, da bo zopet poln, poln. Takole je naše življenje.«  
 Misel, namen, ki ureja ves odlomek, je primera polička z življenjem. Ker pa primera nemara ni čisto jasna, je njen pomen opisujoče razširjen z nadaljnjimi stavki, dodatki, naštevki, katerih vsak premore svoj lastni stavčni pomen, torej vsak posebej izraža svojo misel in se hkrati s to svojo mislijo vgrajuje v celoto. Kakor se v stavku besede zaporejajo v stavčni (miselni) pomen in s tem hkrati podrejšajo svoj ločeni pomen

**ANTOLOGIJA** (grš., cvetober), — izbor najboljših lit. spisov, pogosto izbranih po posebnih merilih: glede na lit. vrsto (slov. balade in romane), lit. zvrst (slov. lirika), čas (slov. sodobna dramatika), glede na snov (ljubezenske pesmi) ipd. Prva a. naj bi bila zbirka najboljših epigramov 47 različnih starogrških pesnikov, sestavljen jo je Meleagros iz Gadare l. 60 pred n. št.



izražanju skupnega pomena, se v književnem besedilu stavki vrstijo v večstavčne enote in prav tako svoje ločene ali delne stavčne pomena podrejajo izražanju nadstavčnega, združenega pomena (v slovenski književni teoriji se tovrstni pojavi imenujejo literarne prvine).

V navedenem primeru *naštevajo* stavki vsi povrsti lastnosti iste reči ali predmeta (življenja = polička), zapisujejo številne njegove značilnosti. Postopek imenujemo

**1. opis ali deskripcija** (lat. *describere* = opisovati). Opis je lahko poljubno dolg; njegovo dolžino določa istost opazovanega in opisovanega predmeta; ko opisovanje preskoči z enega na drug predmet, je enega opisa konec in se začneja drugi.

\* *Primer.* »Profesor je v svojem obnašanju skraja podoben študentu, le starejši samci so bolj zatrepanega trupa. Perje mu je bolj pisano kakor pri študentu, samo parketni študent ga še doseže. Razlikuje pa se od študenta po tem, da mu rase na glavi čop in pod vratom golša, ki ji pravi preprosto ljudstvo 'plača'. Sprva je prav majhna in neopazna, le pri starejših je izrazita, to pa zaradi tega, ker morajo iz nje krmiti mnogoštevilne mladiče. Nekateri profesorji imajo po 15 in več kljunov v svojem gnezdu. Čudno pri tej ptici je to, da ji naraste golša vedno v začetku meseca, potem pa polagoma splahneva, tako da je proti koncu že nič več ni. Nekaterim samcem pa golša splahne že prvi teden v mesecu. Potem hodijo žalostno okoli in rep se jim povese ... — Če se pa študent ali profesor v drugo zabubi, to se pravi, da se zarije med foliante in požira knjižni prah in potem izda obširno delo o kakšni važni in sila zanimivi stvari, tedaj se izleže z doktorskim šopom na glavi. Naloga, s katerimi si pridobi doktorski čop, so zelo različne, npr. 'O pomenu okroglih dimnikov na podtalno emanacijo vseirnškega jaza s posebnim ozirom na melanholični prizvok strganih podplatov' ali '... Kako se kažejo posledice neužite klobase pri paralitiku in zakaj si domišlja, da je napisal ep: Vse za vero, dom, cesarja' ... (I. Rob, profesor)

Odlomek je iz šaljivega, zoološki opis posnemajočega popisovanja različnih vrst profesorjev. Pripovedovalec-opisovalec koplji vrsto lastnosti, ki takšnega profesorja značijo.

Posebna vrsta opisa, v katerem opisujejo prikazujemo značaj oziroma posebnosti kakšne osebe, imenujemo *opisna označitev ali karakteristika* (tudi karakterizacija; grš. *charakter* = značaj, vtis).

Opis, s katerim ponazorimo, to je z opisovanjem kakšne podobne reči nazorneje prikazemo pojem (zlasti abstrakten), imenujemo *ponazoritev ali ilustracija* (lat. *illustrare* = ponazoriti). Takšen je poprej navedeni odlomek iz Hlekovne Nežike.

Kadar gre za opis dogajanja, je to *poročilo*:

Martinek Spak zdaj k njemu skoči, za vrat ga prime in zlasa,

okrog ušes ga dvakrat počí in k vratom s silo ga peha. Dolžan mu Miha ne ostane: po buči česne ga močno, da kožo mu z lasmi posname, v sedalo brčne ga krepko. Ker dober zgled za sabo vleče, zato so vsi že sredi gneče.

Na mah po sobi zaviři, kot veter med vrhovi, na mah se moštvo razdeli kot čreda pred volkovi. Martinek sem in Miha tja, v gostilni tabora sta dva. Vsak svojo moč preskuša in divje se pridruša. (*I. Rob, Deseti brat*)

Značilno zgodbeno poročilo, polno opisov bogatega dogajanja, kakršno je tudi to iz Obrščakove krčme, najdemo npr. v epilogih k daljšim pripovedim, ko je treba na kratko, pa dovolj izčrpno povzeti obsežne časovne in dogajalne razdalje, usode, kraje. Pogostno je poročilo tudi v prologih oziroma uvodnih delih poglavij. — Pri primeru iz Roba deloma moti le slovniški čas pripovedovanja, ki je sedanjški; ponavadi poroča zgodbeno poročilo o preteklih rečeh, ki jih poročevalec razvidno obvlada, tako da iz njih odbira bistveno. — V Robovem primeru pa pripovedni sedanjik ustvarja predstavo, ko da se reči godijo ravnokar in jim bralec prisostvuje, zato lahko takšno poročilo označimo kot *mimetično* ali tudi (redko) *hipotipotično* (obakrat je beseda iz grščine in pomeni — približno — posnemanje).

Vse vrste opisa predvidevajo: a) koplčenje pomenskih oznak in lahko v njih vidimo razširjene akumulacijske figure ter b) presojevalno oddaljenost, razumsko odbiranje in povzemanje; s pregledom nad pojavi in poročanjem o njih so opisi pogostni zlasti v pripovedni književnosti.

2. Drugi tip razširjene figure je soroden ogovornim figuram in temelji na sprotnem, največkrat čustvenem opredeljevanju. Torej ne gre več za daljinsko opazovanje, marveč za sprotno ubesedenje osebnih razpoloženj, ocen in sodb. Zelo pogostno je v lirskih besedilih.

Kaj nisi to ti, o batjuška moj?  
Kaj hočejo tvoje blede roké  
od mene?

Povej,  
so li še tako zapuščene  
kot prej?



On stoji in molči...

Kaj hoče od mene pogled tvoj,  
prodirajoč v moje duše noč?  
Tako pekoč je pogled tvoj –  
kot meč, žareč med menoj in teboj,  
kot vest izprašujoč. –

On stoji in molči...

(Župančič, *Manom Josipa Murna*)

Ker besedovalec ali besedni umetnik ne opisuje predmeta samega na sebi, marveč pove predvsem svoj osebni, čustvujoči in misleči odnos do njega, imenujemo to vrsto razširjene figure **izpoved**. Značilno zanjo je, da je največkrat govorjena v prvi slovniški osebi in v slovniškem sedanjiku; najpogostnejša je v liriki.

3. S stopnjevalnimi in antitetičnimi figurami v bližnjem sorodu je končno tretji tip razširjene figure: **govor, dvogovor** ali **dialog**. Stavčni pomeni se v tem primeru medsebojno urejajo po verižnem, izmenično protivnem zaporedju: teza-antiteza, teza-antiteza...

Oblik takšnega zaporedjanja miselnih, stavčnih pomenov je več. **Monolog** ali **samogovor** (izjemoma, saj gre sicer ponavadi za opis ali izpoved oziroma dialogizem) največkrat predstavlja le tezo (trditev); ugovor je le možen in si ga monolog sem in tja tudi sam zastavi. Govorjen je v prvi slovniški osebi, vendar ne nujno.

\* *Primer.* Frnatek Tekmec, znameniti kontrabantar iz Jurčičevega Tihotapca, se samogovorno takole prepričuje: »Da bi te spak! Frnatek, tukaj imaš priliko, obogateti v eni uri z najlažjim trudom. Gosposka te bo slabo plačala za to, da si svoje stare tovariše izdal. Hajdi, Frnatek, leblajtarji bodo imeli oprava čez in čez, tačas pa ti lahko cule v kraj spraviš, vsaj dve, če treh ne, in tobaka boš imel za šest tovorov, kakršni so kdaj tvoj hrbiček jezdili po Kranjskem iz vasi do vasi in hišne očete, hlapce in pastirje s tobakom preskrbljevali.« Tekmečev monolog temelji na tehtanju (samoodločanju) objubljenе oblastvene nagrade za ovadbo in zaslužka, ki bi ga bil deležen, če bi ob izdaji gosposkim biričem spred nosa sunil še tihotapski tobak, ki so ga ob tej priložnosti zasegli. Sam sebi govori, ko da bi moral prepričati nasprotnikovo oklevanje.

V isti povesti se skopi kmet Štirnuk in njegov sin France pogovarjata o tihotapstvu vsak s svojega stališča:

»Ko je oče Štirnuk zadnji požirek založil in žlico po mizi poveznil, velik križ storil in kučmo čez ušesa potegnil, rekel je Francetu: 'Povej mi po pravici: ali si bil one dni tiste denarje tudi od Hrvatov tobakarjev v kontrabantu zaslužil?'  
'Kje pak!' sin kratko reče.

Dialog je veriga ali venec fragmentov.

Fr. Schlegel

**DIALOG/DVOGOVOR** (grš.) – izmeničen govor dvoje ali več oseb; v dramatik in tudi v epiki neobhodna sestavina besedila; brez d. si drame praktično ne moremo predstavljati. – V verzificirani drami pogosto tudi kot stihomitija (grš. stichos = vrsta, verz; mythos = beseda, govor); govor po vrsticah, dramske osebe v dialogu govorijo izmenično po en verz. Primer:

Haimon: Molčite no, da vam povem!

Kreon: Kaj torej počneta svetli deklci?

Paž: Kot včeraj in vse dni nazaj: od doma sta.

Kreon: Kje zdaj?

Paž: Za severnim obzidjem.

Kreon: Še upata kaj najti?

Paž: O, še, še, kako da ne!

(D. Smole, *Antigona*).

Dialog je v zgod. knjiž. tudi samostojna knjiž. vrsta (zvečine didaktična): filozofski, npr. sokratski d., v katerem filozof v obliki protivnega dvogovora niza teze in ugovore; ali pa učitelj znanje in neznanje (pogosta oblika poučnih spisov v Kmetijskih in rokodelskih novicah po 1843, ko so začele izhajati; prim. še Stritarjeve Podobe iz življenja)

Prim.: H. Glušič, *Dramatika*, v: *Lirika*, epika, *dramatika*, 1971.

„Jaz pa tega nočem, da bi ti po takih potih blodil. Kaj ti je tega trebal? Doma bodi, pravim,“ govori oče.

„Le vi doma bodite – brez denarja,“ reče France. „Pa mi kaj dajte, da ne bom brez nič ko deseti brat, ki brez malhe k hiši pribierači.“

„Kje bom vzel, prismođa!“ reče Štirnlik, ki je pri vsem drugem tudi to lastnost imel, da je rajši v skrinjo spravil in zaklepal kakor pa izdajal. „Kaj mar niste prašičev prodali?“

To je bilo potrpežljivemu starcu vendar preveč. „Kaj praviš? Ti merkaj ti! Malopridnost ti! Tako meni, da moraš ti po grlu pognati, kar sem jaz težko pridobil? Bog mene kaznuj!“ – – –

Teza in antiteza sta v tem primeru jasno razvidni, razdeljeni in tudi navzven zastopani po dveh različnih osebah. Spor med obema se stopnjuje (klimaks), dokler starec ne začne sina zmerjati. *Gre za dialog ali dvogovor.* (Dialog pa je lahko urejen tudi paralelistično, kot nekakšno medsebojno dopolnjevanje govornikov; oba besednika se peljeta po vzporednih tirih – tako med njima ne more priti do sporov. Pogostejše kakor v dramatikah se tak dialog pojavlja v pripovedništvu in v tistih književnovrstnih oblikah, ki so deloma pripovedne, deloma dramske narave, npr. v radijski igri, včasih tudi v liriki.)

O premem govoru lahko pisec tudi poroča (gre za tako imenovani *posredni* ali *indirektni* govor); pri tem ohranja antitetičnost premega govora, hkrati pa ustvarja videz poročujoče objektivnosti, ki je značilna za poročilo. (Oče Štirnlik je rekel Francetu, naj mu po pravici pove, ali je denar prislужil pri tihotapskih Hrvatih, France pa ga je zavrnil, da ga to nič ne briga ... itd.)

Nekoliko bolj neposredno posreduje premi govor oblika tako imenovanega *polpremega govora* (fr. »style indirecte libre«, nem. »erlebte Rede«, »halbdirekt Rede«, »verschieberte Rede«, to je »oživiljeni, polpremi, zastrti govor«).

Namesto neposredno – »Ko je potoval v mesto, se je ves čas spraševal: Moram res na sodišče?« ali posredno – »Ko je potoval v mesto, se je ves čas spraševal, ali mora res na sodišče,« rabimo vmesno obliko – »Ko je potoval v mesto, se je ves čas spraševal: Mora res na sodišče?« – Oblika je pogostna v pripovedni književnosti, posebej tisti s psihološko snovjo (npr. v notranjem monologu).

*Opis – poročilo, izpoved in (po)govor bi torej bile poglavitne razširjene figure.* V njih je mogoče videti temeljne možnosti književnega oblikovanja na širših ravneh, zlasti kadar gre za zgradbo teksta kot celote. Vendar njihov red, njihova logika prodira tudi v nižje slogovne enote. Znani švicarski raziskovalec književnosti Emil Staiger je podrobneje raziskoval pripovedno prozo tistih avtorjev, ki so pretežno znani kot dramatik in našel, da je tudi njihov pripovedni stavek zelo pogosto grajen antitetično in disjunktivno (ločilno, protivno), torej po principu dramskega nasprotovanja (pogovornega spora). Izpovedna razčustvovanost, izpovedna neposrednost lirске umetnine je razvidna na ravni stavka npr. iz pogostnosti velelnih, želelnih, torej emocionalno grajenih stavkov. Posebno »epsko«

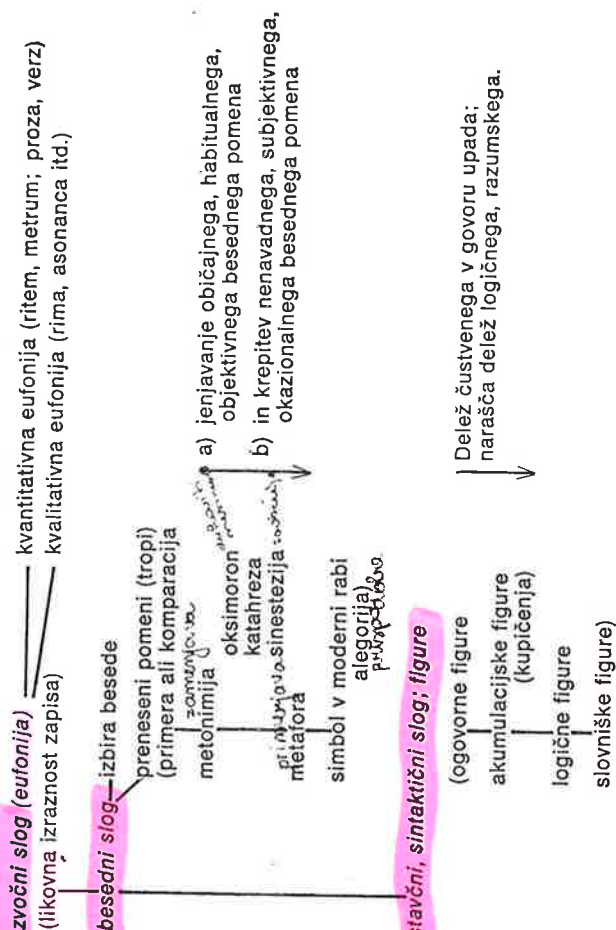
**NOTRANJJI MONOLOG** (samogovor), pripovedno prvoosebno reproduciranje misli, asociacij, upanj in strahov, pričakovanj, ki v resnici ostajajo neizrečena; podobno tok zavesti (stream of consciousness): reproduciranje zavesti kot navidezno neurejenega pretoka različnih misli ipd.



gledališče (Brecht) goji dramatično, ali bolje igra, ki ne temelji le na spopadu teze in antiteze, trditve in protitrditve, marveč tudi na poročanju oziroma na opisnem govornem upodabljanju družbenozgodovinskega in zasebnega dogajanja.

Torej se literarna teorija na robu stilistike oziroma poetike jezikovnega izražanja že tesno približa drugemu obsežnemu, znanemu, le da povsem književnovrstnemu poglavju — stilistika je le bolj ali manj vmesno področje med jezikovnimi in književnimi vedami — nauku o književnih zvrsteh in vrstah. Vendar je treba to poglavje prej pripraviti še z druge strani.

## Književni slog



## razširjene figure; usmerjanje stavčnih pomenov

(opis ali deskripcija  
— poročilo  
izpoved  
diferencirani premii govor)

## IV. Predjezikovne prvine v književnem besedilu: snov, avtor, ideja, zgradba

*Vsaka pesem je pesem v pesmi: pesem idej v pesmi besed. (Wallace Stephens)*

Kakorkoli je že del literarne vede prepričan, da je »slog (jezikovni) umetnina« in da je tisto, kar napravi umetnino književno oziroma literarno, *beseda ter njena raba* — prav zato pogostna oznaka »besedna umetnost« — pa nas že najbolj vsakdanje izkušnje učijo, da nam raba besede (besedni, govorni slog) za ta del ni prav zelo pri srcu. Od kar se v šoli učimo o književnosti, smo navajeni govoriti o vsem drugem prej kakor o slogu: o tako imenovani »snovi«, o misli ali ideji, o tako imenovani »vsebinii«, celo še kaj o zgradbi.

Nenehno preprosto navajanje »vsebine« (zgodbe, fabule) kot temeljne in najbolj razprostranjene oblike znanja o književnem besedilu daje misliti, da vsaj sodobnega človeka prej kakor način ubesedenja (jezikovni slog) zanima neka od besedja razmeroma neodvisna ali le pogojno odvisna pomenska vsebina, tako imenovana *duhovna struktura* književnega besedila.

Tudi preprost premislek o nastajanju jezika kot načinu medsebojnega sporazumevanja pravi, da je neki predmet ali pojav na eni ter združba skupno delujočih ljudi na drugi strani šele sprožilo potrebo po medsebojnem informiranju. Preprosto: ko je na primer jamski človek, opremljen z življenjskim izkustvom, da je medved nevarna žival, opazil medveda, je moral svoje opažanje sporočiti družini in jo na ta način opozoriti na nevarnost. Izumil je znak, s katerim je označil medveda = nevarnost. Medved je bil v tem primeru pojav ali snov, ki je bila poimenovana, obstajala je pred znakom (= besedo). Kasnejši razvoj govora in mišljenja je omogočil oblikovanje besednih znakov, pojmov in misli na neprimerno bolj zamotanih, abstraktnih in samostojnih ravneh, ampak izvirno, prvinsko razmerje je bržkone takšno.

Seveda pa ni bilo nujno, da bi tisti davni človek za označitev pretežne nevarnosti iznašel prav besedo. Kot znak si je lahko izmislil kretljivo, posebno grimaso (gib obraza), posebno ritmično gibanje. Znano je, da si številine živali sporočajo z ritmičnim *gibanjem* zelo zapletene reči: čebele na primer natančno smer, oddaljenost in količino medu, torej nikakršnih enostavnosti. Kdor vsaj malo pozna balet ali izrazni ples, vé, da je s telesnim gibanjem tudi človeku mogoče izraziti ne le medveda, marveč še marsikaj bolj zamotanega.

*Tisto, kar obstaja neodvisno od poimenovanja oziroma načina izrazitve, imenujemo snov. Z drugimi besedami: Snov je stanje ali predmetnost, ki ju je mogoče poimenovati na različne načine, med drugim tudi jezikovno in literarno.*

Človeško življenje pak, vnanje in notranje, ta čudovita zmes vednih zmén, skušenj, težav, veselja in žalosti — življenje je tista velika tvarina, katero je in bode obdelovalo ljudstvo vseh obrekovanih in hvaljenih pisateljev.

*J. Jurčič, Kloštrski žolnir 1866*

Vse, kar sem pisal — tudi v prvih letih — sem zajel iz resničnega življenja. S tem seveda nikakor nočem reči, da merim povest po njeni resničnosti; ne, to nima sploh nobenega pomena, če presojamo umetniško vrednost stvari.

*F. S. Finžgar, Obiski 1911*

Naloga pisatelja ni nič drugega, kot odkriti v naravi to, mimo česar gredo drugi z odprtimi očmi in ne vidijo. Star lovec mi je rekel — in njegova kritika mi je najbolj ugajala — o črtici »Na petelinac«: Šestdeset divjih petelinov sem že ustrelil in vse se natančno tako zgodi, kot ste zapisali, a sam nisem tega ne videl ne slišal, dokler nisem bral vaše silhuete.

*F. S. Finžgar, Obiski 1911*

**SNOV** — pred jezikovnim ali celo pesniškim poimenovanjem/izrazitvijo obstoječa realnost. Književna s. postane takšna realnost tisti trenutek, ko jo pisatelj uzre na poseben, enkraten način in jo oblikuje v knjiž. besedilo/umetnino. Gl. levo!

Prim.: J. Stritar, Pogovori V, LZ 1885; Iz. Cankar, Dialog o snovi in obliki, DiS 1923; A. Ocvirk, Teorija primerjalne lit. zgod. 1036, \*1975; N. Grafenauer, Kritika in poetika (pogl. Pesniška materija), Znamenja 48, 1974; idr.



\* Snov pokristjanjevanja naših prednikov je že do danes doživela najrazličnejše izrazitve — literarne, pa tudi glasbene, likovne, strokovne-zgodovinske (Prešeren: Krst pri Savici — v verzificirani pesnitvi; Jurčič: Slovenski svetec in učitelj — pripoved v prozi; Smole: Krst pri Savici — drama; Grafenauer — Zgodovina Slovencev — strokovno zgodovinsko; Paternu — literarnozgodovinska razprava o Krstu pri Savici itd.)

\* Opozorilo. Zadeva vendarle ni tako enostavna, kakršna je na prvi pogled. Raba besede *snov*, ki smo jo tu sprejeli za književnoteoretski tehnični termin, je močno različna. — Če bo poročal likovni kritik z razstave tega ali onega kiparja in govoril o snovi, bo bržkone enako zgovorno govoril o bronu, lesu, kamnu, železu, torej o tehnični tvarini-građivu, v katerem je kipar oblikoval svoje izdelke, kakor o snovi, na kakršno mislimo ob tej priložnosti mi. Po tovrstnem premisleku bi bila poglobljena snov književne umetnine beseda, govor, jezik. Vendar pri označevanju književnostne snovi ne mislimo na govor in besedo; pač zato ne, ker uvršča književnoteoretski terminološki (poimenovanjski) dogovor (konvencija) in tudi raba pojmov vprašanja govornega oziroma besednega oblikovanja pod oznako »slog« ali »stil«.

Predjezikovna snov sama pogosto že premore kakšne lastnosti, ki spodbujajo posebne načine izrazitve. Barvno bogata pokrajina ob sončnem zahodu spodbuja zlasti likovnega oblikovalca, v besednem umetniku pa predvsem vzpostavlja intima razpoloženska stanja, stanja lepotnega zanosa in razčustvovanosti, kar vse vodi v tako imenovani lirski izraz (gl. naprej poglavje o književnih zvrsteh in vrstah). — Spor, vojna, zamere med ljudmi, tankmarvanje z napetostjo kot snov najraje izzovejo dramsko izrazitev (snov Cankarjeve drame Kralj na Betajnovi je nasprotje med vaškim bogastvom in revščino v času tako imenovanega prvobitnega kopičenja narodnega kapitala). — In končno snov, ki je bogata najrazličnejšega dogajanja, kakor utegne človeka zanimati vseprek, tako da kaže poročati o njem, ga inscenirati, kadar je dramskejši, in spet opremiti z opisovanjem, teži v pripovedni izraz (Jurčičev Deseti brat, 1866, ki ga ima literarna zgodovina za prvi slovenski roman, seznanja bralca z vsemi mogočimi pojavi iz podeželskega grajskega in kmečkega sveta; pripovedovalec v njem poroča in hkrati govorno prikazuje ljubezenski zaplet med Kvasom in Manico, Spakove homatije s Piškovom, bajtarske zdrave, Obršakov klientelo in še vrsto bolj ali manj zanimivih reči.) — Govorimo torej o lirskih, dramskih in pripovednih snoveh, ne da bi kajpada te snovi same na sebi že bile lirski pesem, drama ali pripoved. Lirsko pesem, dramo ali pripoved napravi iz njih šele avtor, pisatelj z enkratnim, posebnim doživetjem in jezikovnim oblikovanjem te snovi.

Prav zato izbira snovi še ni jamstvo umetniškega uspeha. Znano je, koliko posnemalcev je v slovenski književnosti 20. stoletja seglo po isti snovi kakor Cankar, posebno po snovi o žrtvujoči se materinski ljubezni. Če bi bila istost snovi tudi jamstvo umetniške kakovosti, bi v slovenski literaturi mrgolelo Cankarjev in slovenska književnost bi bila bržkone med najznamenitejšimi na

Peter Majcen je med vojno videl fotografijo, ki so jo bili našli pri nemškem ujetniku: na goli mizi sta bili postavljeni dve odsekani moški glavi in ena je imela cigareto v ustih. Bili sta glavi dveh primorskih kmetov, ki so ju bili Nemci s sekiro obglavili na domačem tnalu, ju nato postavili na mizo in fotografirali. Fotografija je Petra Majcna globoko pretresla in glavi sta se mu neizbrisno vtisnili v spomin. V hipu si je bil zapomnil vse poteze in kmalu sta mu bila oba obraza tako znana, kakor bi bil tista dva človeka poznal vse življenje. Samo oči je zaprl, pa ju je zagledal. Večkrat sta se mu prikazovala v polsnu, posebno, kadar je bil tako utrujen, da ni mogel zaspati. Glavi sta se pojavili v daljavi, krožili po ozračju, se bolj in bolj zblizali ter nato obstali komaj nekaj pedit pred njim: obraza sta bila mirna, pregrnjena z okamenelim začudenjem preprostega človeka. Peter Majcen je kaj kmalu začutil, da bo nekoč pisal o teh dveh ljudeh. Sklenil je, da se bo odpeljal na Primorsko, si ogledal kraj, kjer se je bilo to zgodilo, se pogovoril z domačini in tako zbral potrebno zunanje gradivo. V mapi svojih osnutkov je imel list z naslovom »Ogledanje« in nekaj kratkih pripomb o obrazih in prizorih, ki so bili že dozoreli v njem. Tako je na primer že prav jasno videl obraz mladega nemškega vojaka, ki je prvemu kmetu, tistemu s cigareto, odsekal glavo; videl je, kako so mu mehki in plavi lasje padli na čelo, ko se je sklonil po sekuro, in kako se je nato zravnil in jih s pobalinsko kretnjo glave vrge nazaj, preden je sekuro vzdignil. Prav tako jasno je videl kakih šest let starega fantička, ki je stal ob samotnem macesnu v pobočju nad hišo; stal je kakor okamenel, samo gole nožice so se mu tresle v kolenih, odprte in posinele ustnice so mu drhte, na vekah osteklenelih oči sta mu viseli dve okrogli in zelo svetli solzi... Peter Majcen je čutil, da se mu snov gosti in da dobiva svoj zvok, toda tisti zvok je bil bolj in bolj grozljiv...

C. Kosmač, *Balada o trobenti in oblaku*, 1956/57

1. Kaj je pisatelj Majcnu snov?
2. Kaj naredi iz snovi domišljija?
3. Kakšna je perspektiva, kako jo imenuje? Glej dalje!

svetu. Snovi ni neskončno in se v umetnosti ponavljajo. Prvi znani človeški književnostni spomenik je menda neka klinopisna tablica, ki so jo naši v stari babilonski podrtiji: na njej je bila pred dawnimi tisočletji v pesniški obliki zapisana tožba, da so vse pesniške snovi na žalost že porabljene, kaj da naj prastari babilonski pesnik sploh še počne. — Domala vsa starogrška umetnost je snovno eno samo ponavljanje obstoječih mitov; ti miti se potem v evropskih narodnih književnostih pojavljajo vse do danes — kajpada nešteto krat preoblikovani.

\* *Primer.* Znana je Smoletova snovna obnovitev Sofoklove tragedije Antigona. Ko je leta 1960 Smole objavil svojo dramo pod tem naslovom in ko so jo isto leto tudi igrali, ni prav nikomur padlo v glavo, da bi pisatelju očital ponavljanje snovi, ki je vrhu vsega po vrsti renesančnih in klasicističnih (Garnier, Alfieri) pa tudi sodobnih dramatikov (Anouilh i. dr.) že doživela podobne obnove. Pisatelj je pač staro snov po svoje oblikoval, na novo doživel, zobilkaval ji je notranjo, duhovno strukturo v smislu sodobne eksistencialne filozofije; povedal jo je v duhovitem, osebnem slogu. Ob primeru kaže ponovno opozoriti na znano teorijo Viktorja Šklovskega o nujnosti novega, presenetljivega pogleda na znano stvar, če naj bo izid umetniško pomemben, to je za bralca eidetično predstavno učinkovit. Na ravni snovi moremo reči, da evropski izobraženec Antigono v Sofoklovi izrazitvi (duhovni in jezikovni strukturi) pozna; v njem se na osnovi takšnega znanja oblikuje pričakovanje v smislu: aha, to je pa tako in tako! Ko pa se namesto znanega in pričakovanega pojavi nekaj povsem drugega, prisili takšna novost bralčovo (gledalčovo) predstavno domišljijo k živahnemu delovanju — mora se prebiti do nove, nepričakovane predstave iz novega, nepričakovanega besedila. Signal za tovrstno prežo je pri Smoletu dan že kar s prvimi stavki:

Ta naša krogla, ta naš globus, ta naša drobna žoga, ki jo nevidni srednji napadalec je nezmotljivo zagnal v mrežo drugih zvezd, ozvezdij, sonc — odmev spet daje in tišino hrani, nedra spet odpira za šum cvetic ...

Predstava o okrogli zemlji kot žogi in nogometnem srednjem napadalcu, ki da jo je pognal v mrežo drugih sonc itd., pač ne more biti antična predstava, marveč gre za asociacije (= predstavne povezave) na današnji, nogometni svet. Podobno je potem tudi z zgodbo oziroma dogajanjem in dramskimi osebam.

**Snovni viri.** Primer Smoletove drame kajpada ni edini. Dovolj znano je, kako se nekatere snovi ponavljajo znotraj posamičnih narodnih literatur, izmenjujejo pa se tudi med različnimi narodnimi književnostmi; pri nas npr. Lepa Vida (ljudska pesem v vrsti inačic, Prešeren, Jurčič, Vošnjak, F. Kozak, Mikelin idr.), celjski grofje (J. Turnograjska, Jurčič, Župancič, Novačan, Kreft, F. Rudolf, Sitar), turški boji, kmečki upori, NOB itd. Enako znano je, kako

Po podatkih J. Pogačnika je bila do danes snov o Lepi Vidi v slovenski književnosti v obliki takšnega ali drugega besedila uresničena več ko tridesetkrat:

Ljudska pesem v inačicah  
F. Prešeren: Lepa Vida 1832  
J. Jurčič: Lepa Vida 1877  
J. Vošnjak: Lepa Vida 1893  
O. Župancič: Skrinja DiS 1894  
C. Golar: Lepa Vida DiS 1900  
I. Cankar: Lepa Vida LZ 1904  
I. Cankar: Lepa Vida 1911/12  
J. Kozak: Lepa Vida, Preporod 1912/13  
O. Sarda: Lepa Vida 1915  
I. Grušen: Pesem o Lepi Vidi (*Primorske pesmi* 1920)  
C. Golar: Lepa Vida, Novi rod 1921  
B. Magajna: Vida, Plamen 1921/22  
B. Magajna: Privid lepe Vide, Mladika, 1925  
A. Gradnik: Devin, De profundis 1926  
O. Berkopce: Lepa Vida, Pesmi 1928  
F. Bevk: Žerjavi, 1932  
J. Moder: Lepa Vida (odlomke iz opernega besedila po narodnih pesmih), Zbornik zimske pomoči 1944  
F. Kozak: Vida Grantova 1946  
B. Pahor: Vrnitev lepe Vide, Moj tržaški naslov 1948  
S. Vuk: Lepa Vida, Razgledi 1949  
J. Vombregar: Lepa Vida (v petdesetih letih)  
J. Tomažič: Lepa Vida (uprizzorjena 1956 na Jesenicah)  
A. Znidaršič: Lepa Vida, NSodb 1956  
M. Mikelin: Petra Šeme pozna poroka, Gled. list celjskega SLG 1956/57  
M. Ogen: Cool št. 2, Persp 1963/64  
E. Miklavčič: Vidina pesem, Kaplje 1966  
F. Fischer: Lepa Vida, Zaliv 1967  
M. Kranjec: Lepa Vida prekmurska, v zbirki istega naslova 1972  
A. Ingolič: Onduo, moj črni fant, 1972  
F. Pibernik: Lepa Vida, Pesniški list 14 1973

Pisatelju, na katerega vplivajo vse življenje, družba, svetovni nazor, nagoni in žvci, je objekt njegovega dela vedno le človek, nikoli znanstvena ali politična teorija. Zato oblikuje in ne dokazuje.

J. Kozak





vestno in natančno so številni pisatelji raziskovali tako imenovane snovne vire; Stendhal je v pripravah na pisanje svojih zgodovinskih romanov nabral takšnega gradiva več, kakor pa je bil kasneje roman obsežen. Pri nas je neprecenljiv in za ta del še premalo raziskan vir različnih književnih snovi Valvazorjeva Slava vojvodine Kranjske (1689), iz katere so nabirali snovi Prešeren, Jurčič, Tavčar, Vaštetova in drugi. — Drugi bogati vir snovi je ljudsko izročilo. Domala vsi slovenski pisatelji preteklega stoletja so začenjali svoje književniško delo z zapisovanjem in govornim preoblikovanjem ljudskih pripovedi (Deseti brat — pri Levstiku in Jurčiču). — Jurčič v okvirnem besedilu k štirim takšnim zgodbam v Spominih na deda (1863) zelo natančno opredeljuje tri temeljne snovne vire, ki jih je črpal — čes da mu je ded pripovedoval »ven in ven, kaj se v tem in tem kraju od njega dni« pripoveduje, kaj so sami doživeli in kaj se je v starih časih godilo« (torej ljudsko slovo, osebne življenjske izkušnje, zgodovina). — Enako tehten snovni vir so časopisne (posebno sodne) kronike, časopisna obvestila nasploh, ali pa kar literatura. Ruski pisatelj Dostojevski je dan za dnevno zbiral najrazličnejše časniške novice, da jih je potem kot snov upjal v svoje književne spise.

\* Ivan Tavčar je ob priložnosti šaljivo pripovedoval o začetkih svojega pisateljevanja in o svojem prvem snovnem viru (znano je, da je za svoje kasnejše zgodovinske pripovedne spise, kot so Janez Sonce, Izza kongresa in zlasti Visoška kronika, pridno prebiral različne stare arhivske listine in lokalne zgodovine ter iz njih zbiral snov): »V Novem mestu sem pričel čitati nemške romane najnižje vrste. V nekem starem leposlovnem listu je izhajala — ne vem, ali v izvirniku ali v prevodu — povest, v kateri je nastopala vdova, neka madama, ki je vodila veliko trgovsko hišo v Smirni in v katero je bil ves svet zaljubljen. Ta madama mi je silno ugajala. Če se prav spominjam, je žalostno poginila, in zategadelj se je še bolj prijubila mojemu srcu. Takrat sem imel prijatelja, četrtosolca Mohorčiča, ki je naš razred pregovoril, da smo izdajali svoj list. Mohorčič me je bodril, da naj za to imenitno glasilo kaj napišem. In res sem v teku enega meseca napisal nekako novelo, ki je pod imenom 'Madame Amalije' zlezla v naše glasilo ter je mojim prijateljem, predvsem pa meni samemu, neizmerno ugajala. Ker mi je takrat maloazijska madama tičala še v vseh mislih, je jasno, da je bila moja madama z njo v najtesnejšem sorodstvu.« (Iz *Cankar, Obiski*).

Važen vir snovi je dalje pisateljeva lastna udeležba v nenavadnih dogodkih. Po drugi svetovni vojni se je v slovenski književnosti pojavila dolga vrsta knjig, ki snovno temeljijo na spominjanju vojnih dogajanj: tako imenovana partizanska spominska literatura. Prenekateri pisatelji začenja svojo pisateljsko pot z otroškimi spomini (govorimo o spominskih snoveh). Zelo blizu spominski snovi je snov lirski pesmi oziroma lirski literature na sploh. Lirski pesnik pač ne piše na temeljih takšnega ali drugega nabranega gradiva; snov njegove pesmi je zmeraj znova kar se da sprotno osebno odzivanje na okolico; snov je on sam, njegova razpoloženjska

Skorejda ravno tako malo snovi imamo za roman, ali dejal bi, da tukaj nam stojita odprti vsaj dve poti. Prva je pobožno narodna, po kateri je pisan Svetin, druga bi morda bila nekoliko zasuknjena po zgledu župnika Wakefeldskega — — — na čisti podlagi slovenskega življenja. Vzeti bi se moral kak veljaven domačin in k njemu bi se vrstile druge manj pomenljive osebe, kakršnih nam bi ne zmanjkalo tako hitro. Saj vemo vsi, da šaljivi Ribničan obide križem svet, da imajo Gorenjci dovolj pravljic (govoric, sag, op. M. K.) od vojaških begunov, ki so se potikali po hribovih in šumih. Vsa naša dežela pripoveduje še dandanes, kako so nekaj lovili mlade moške in dajali jih po sili na vojsko. Celo rokovnjači in deseti bratje so narodna lastnina, akoravno zlasti prvih ni nihče vesel.

Dosti laže bi narejali povesti, ki jim velimo novele. Tu imamo dovolj gradiva, dovolj pravljic, zlasti iz turških bojev.

F. Levstik, *Popotovanje iz Litije do Čateža*, 1858

## PARTIZANSKA SPOMINSKA LITERATURA.

Medtem ko se je partizanska oz. narodno-osvobodilna lirika po svoji neposredno izpovedni naravi porajala sprti, med NOB, se je pripovedna proza s snovjo, ideologijo itd. iz NOB pojavila šele naknadno, z razdalje (t. i. epska distanca), po končani vojni, ko je bil že možen pregled nad dogajanjem. Velik del te proze je polspominskega, polpripovednega značaja: spominsko gradivo je oblikovano zdaj zgodovinsko/historiografsko, zdaj mimetično. Estetsko se giblje v velikem razponu od najbolj preprostih, naivnih, tehnično po poljudnih povestih posnetih do najtehtnejših pripovednih umetnin; skupna jim je neposredna avtorska udeležba v pripovedovani snovi: prav ta osebna udeležba, pričevanje (t. i. avtentični pripovedovalec), živa izkušnja pisca zmeraj znova »zapeljuje« iz abstraktnega zgodovinskega povzemanja v pripovedno mimezis.

Prim.: M. Kmecl, *Slov. knjiž.* 1945—65, I, Pripovedna proza, 1967 (Paternu, Glušič); isti, *Kritična opazka k Svetinovi »Ukani«*, Problemi III/1965; M. Hace, *Vloga partizanskega pisanja na Slovenskem*, Dialogi XI/1975 (tudi sicer v št. 10, 11, 12, Dialogov istega letnika) idr.



stanja, čutni, čustveni in neposredni miselni odzivi na okolico (ljubezen, lepotno uživanje pokrajine, spraševanje po življenjskih smislih v življenjskih stiskah, slutnje in pod.)

**Primernost in neprimernost snovi.** Današnje pojmovanje snovi je torej takšno, da snov ne more biti odločilna, ali pa je samo pogojno odločilna za umetniško vrednost književnega besedila; pomembna je za ta del le večja ali manjša primernost snovi glede na posamične književne vrste in vrste ter podobne reči. Vendar zmeraj ni bilo tako. Zlasti literarnostna in zvrstna pravila so svojčas, občasno vse noter do romantike, natančno predpisovala, kakšne snovi so za to ali ono književno vrsto ali zvrst primerne, dopustne, sprejemljive in pri katerih takšna dopustnost preneha. Znano je, da zlasti oblike ali vrste tako imenovane »visoke književnosti« niso smele segati po snoveh iz življenja nižjih družbenih plasti. Tragedija kot »visoka« književna vrsta je bila noter do 18. in celo 19. stoletja rezervirana za snovi iz plemškega, gosposkega življenja. V nemški književnosti je prva tragedija s proletarjem kot osrednjim junakom Büchnerjev Woyzeck (1837), Jurčič in Levstik pa sta po snov za prvo slovensko tragedijo Tugomer posegla vse noter v našo staroslovansko dobo in naše takratno plemstvo. — Bržkone je bil deloma tudi zaradi veljavnosti takšnih nazorov še Levstik v svojem znamenitem potopisu Popotovanje iz Litije do Čateža (1858) prepričan, da Slovenci nimamo snovi za resnejše igre (ker nimamo lastne gospode), samo za veseloigre, burke, ki jih lahko robj tudi preprosti kmet.

Kasneje, v 19. in 20. stoletju, se je zanimanje za književno »življenje snovi«, to je pogostnost književnega pojavljanja in oblikovanja, izpovednega izkoriščanja istih snovi, ugnezdilo v del literarne vede, ki je svojo metodo imenovala »snovna zgodovina« (zgodovina snovi, Stoffgeschichte). Njeni zagovorniki so razširili prepričanje, da teži sleherna snov v neko posebno, omejeno območje idej o svetu, da zato že izbira snovi opozarja na pisateljev življenjski, estetski in siceršnji nazor in da more potemtakem raziskovanje življenjske trdoživosti, pa tudi odsotnosti snovi odkriti nekatera temeljna gibalna književnega razvoja. — Do neke mere seveda prepričanje drži; tako je snov celjskih grofov bila v slovenski književnosti večkrat živ indikator (kazalce obstoječih, prevladujočih nazorov o slovenski narodnosti, njeni državotvornosti, političnih načrtih glede upravne vključenosti v različne državno upravne zgradbe (avstroogrška monarhija, kraljevina SHS oziroma Jugoslavija v različnih fazah razvoja). Serija dram o celjskih grofih proti koncu 20. in v začetku 30. let tega stoletja v slovenski književnosti (Novačan, Župančič, Kreft) je živ izraz različnega literarnega, skoraj že polemičnega odzivanja na aktualna vprašanja o tem, ali smo Slovenci tako imenovani zgodovinski narod ali ne. — Vendar: poglavitno zanimanje književne vede glede snovi ne velja zaznambi in opisu snovi same, marveč iskanju odgovorov na vprašanje, zakaj prav ta in zakaj ne druga snov? Kakšne možnosti oblikovanja in izpovedovanja je avtor videl v njej? Golo opisovanje snovi je brezsmiselno, saj smo rekli, da obstaja snov že zunaj literarnega besedila, samostojno.

**Motiv.** — Če bi snov Jenkove kratke pripovedi Tilka (1858) imenovali ženjenje nerodnega fanta, potem je v tej splošni snovi mogoče opaziti vrsto enkratnih,

**MOTIV** (lat. poganjajoče, tisto, kar žene) — značilen pomenko zaokrožen položaj, izluščen iz splošne snovi. Gl. levo; loči od motivacije! — Osrednji (glavni ipd.) m.: ti-membnejši, ki največ pove, za razumevanje besedila kot celote nujen (v nasprotju s stranskimi, manj pomembnimi m.).



določnih položajev. Jenko si je v smislu tistega, kar je hotel bralcu povedati, iz množstva posebnih položajev, ki jih omogoča splošna snov »ženjenje nerodnega fanta«, izbral niz takšnih, ki kažejo predvsem komičnost njegove ženitve: Tilkin oklevajoči pohod do izbranke, Tilkin boječe oprezanje izza drvarnice, to, da ga domači opazijo in se mu posmehujejo, Tilkin nagel beg, očetov pouk glede snubljenja. Medtem ko snov občutimo kot posplošenost (ženjenje nerodnega fanta), zaživijo ti položaji v predstavi prijemljivo, določno, enkratno, tudi dinamično, kot gibanje; književno teoretsko jih imenujemo *motivi* (lat. *movere* = gibati se).

Pomožna formula razlikovanja: »Ženin Tilka« = snov; »ženin Tilka opreza izza drvarnice« (v prijemljivem gibanju), ali »ženin Tilka prestrašen zbeži« = motiv.

*Motiv je torej del snovi, oblikovan v poseben, značilen, človeško pomenljiv in ponovljiv položaj*, ki pogosto zaradi svoje dinamičnosti zahteva pripravo v predhodnem in iztek v naslednjem motivu: je pač napeta situacija, ki je iz nečesa nastala in v nekaj uplahne.

*Izenačitev snovi in motiva v lirski pesmi.* — Že prej smo opozorili, da je še kar nekam lahko ločevati snov od motiva v pripovednih in dramatskih spisih, zlasti tistih, kjer je mogoče natančno razpoznati in opredeliti zgodovinsko, zemljepisno, spominsko, psihološko ali kako drugače splošno, objektivno znano, zunaj spisa obstoječo snov. Teže je oba pojma razlikovati v lirski pesmi:

Oči sem večkrat vprašal, ali smem ljubiti te; odgovora ne zvem.

od daleč gledaš, draga, me prijazno; prevzetno vihaš nos, ko mimo grem.

Ak' v tebe so obrnjeni pogledi,

odtegneš précej svoj obraz očém,

al' ak' dekleta druga ogledujem,

zakriti jeze ni ti moč ljudem.

Tako al' ljubiš me, al' me sovražiš,

kak bi ti vstregel, siromak ne vem.

(Prešeren, 2. gaze/a)

Za pesem je mogoče reči, da ji je snov ljubezenska, motiv pa — kot eden mogočih določnejših zaljubljenih položajev — ljubezenski ogovor, ki ga negotovi zaljubljenec govori dekletu. In vendar se vsa snov sesloji (strukturira) v en sam motiv. Lirski pesnik namreč zmeraj znova izpoveduje le svoj trenutni položaj, neposredno izpove trenutno stanje svoje duhovne, čutne in čustvene eksistence: ta eksistenca je temeljna snov lirске pesmi — hkrati pa se že tudi oblikuje v značilen motiv, položaj. Prav zato zelo pogosto v govoru o lirski pesmi rabimo oba izraza in pojma domala sinonimno, istoznačno (snov = motiv, motiv = snov).

\* Opozorilo. — Beseda »motiv« se zlasti v vsakdanjem govoru, pa v psihologiji ali v novinarskem žargonu rabi še v drugačnem pomenu:



s pomenom »pobuda« ali »razlog«. V časopisni kriminalni kroniki na primer beremo: »Motiv za uboj Pepija Kovača še ni znan« in pri tem poročevalec kajpada ni mislil na posebno in značilno oblikovano snovno enoto, marveč na *razlog*, zaradi katerega je bil Pepi Kovač ubit. — Pri Tilki se lahko enako vprašamo za motiv, zakaj da je nerodni mladi možakar odšel na trnjevo snubaško pot in zakaj ga je tako kmalu zapustil pogum. Policijske preiskave so zelo pogosto preiskave pobud, vzrokov, razlogov za storjeno dejanje — in detektivski roman je ena sama veriga ustreznih ugotovitev. Z določitvijo takšnih »motivov« se namreč znatno skrajša krog možnih storilcev (morilcev, tatov, sleparjev). Če najdemo neko jutro starega milijonarja umorjenega, bo najbolj naraven sklep, da je bil motiv za uboj nasilna pridobitev njegovega premoženja. Če pa preiskava zraven še pokaže, da uboja ni dopolnil rop, si je mogoče tudi misliti, da si hoče kdo njegovo premoženje pridobiti po pravni poti, za kar pa je seveda temeljni pogoj bogataševa smrt — in pa, da je morilec, posredno ali neposredno, kakšen njegov sorodnik, možni dedič. Izbira in z njo preiskava se zožita na sorodnike. — Književna veda rabi namesto besede »motiv« v takšnem primeru termin »motivacija«: hudodelec je bil motiviran tako in tako, pripovedovalec je motiviral (upravičil) dejanja, odločitve, početja svojih pripovedovanih oseb s takšno ali drugačno motivacijo; o motivaciji in motivacijskem sistemu gl. v poglavju o gradnji ali kompoziciji.

Iz nemške literarne vede se je v zvezi z motivom razširil še en pojem, ki ga pogosto imenujemo kar v njegovi izvirni obliki: **lajtmotiv** ali **smerni, vodeči motiv**. Gre za značilen, opazen, po svoji tehnosti izstopajoč motiv, ki se v tekstu ponavlja, najraje v najpomembnejših trenutkih. S svojim ponavljanjem poudarja vodilno misel (idejo) besedila, hkrati pa tudi opozarja na istot idejne usmerjenosti besedila. Po svojem pojavljanju in vlogi je podoben refrenu ali odmevu, saj s svojo ponavljavnostjo učinkuje predvsem emocionalno (čustveno).

\* Lep primer smernega ali vodečega motiva lahko opazujemo v Tavčarjevi pripovedi V Zali (1896). Že kar na začetku se iz lova na divjega petelina, ki da ga je mogoče zalesti in ustreliti le takrat, kadar slep od ljubezni na ves glas poje, tako da ne sliši nič, izcimi motiv o pogubnosti ljubezenskega zanosa. Ta smerni motiv, ki je v jedru idejne narave, je izražen večkrat z značilnimi situacijami (lovci streljajo na divje peteline med njihovim ljubezenskim petjem) — hkrati pa v pripoved prikliče štiri ustrezne življenjske zgodbe sodelujočih lovcev: vsakomur med njimi se je življenje pokazalo predvsem kot pogubonosnost ljubezni. Uvodni motiv torej *usmerja* pripoved v neko večkrat ponovljeno izpoved, se pa tudi sam kar naprej izrečno ponavlja; ponovi se tudi v zaključku pripovedi: »Drugo jutro pa smo imeli prekrasen lov, in dva petelina sta padla z veje, kjer sta pela zaljubljeno pesem. Ljubezen nam je vsem v pogubo, tako živali kakor človeku!«

In končno moramo v zvezi s snovjo in motivom opozoriti še na en pojem, ki se v strokovnem, še raje pa v polstrokovnem pisanju pojavlja kar se da

**SMERNI MOTIV** (iz nem. lit. vede: Leitmotiv) — značilen motiv, ki se ponavlja (motiv-refren) in tako usmerja pripoved, dogajanje; zgradbena prvina. — V glasbi značilna melodija ali del melodije, ki se ponovi v ključnih trenutkih skladbe. V lit. poleg običajnega motiva tudi kakšna značilna misel/senca ipd.

Prim.: M. Kmecl, spremna beseda k: I. Tavčar, V Zali, Kondor 146, str. 188.



udomačeno; ne da bi mu sicer natančneje razlikovali pomen, to je **téma**, **tematika**. Največkrat se zlasti tematika rabi istoznačno, sinonimno s snovjo (govorimo in pišemo o ljubezenski tematiki pri Prešernu, o zgodovinski tematiki pri Jurčiču). — Nekoliko manj gotova je ta soznačnost v rabi besede téma; tod gotovost verjetno moti raba izraza v muzikološkem govoru, kajti glasbena téma ni le splošna snov, marveč posebej oblikovana snov = melodija. Torej tudi v govoru literarne vede glede reči ni mogoče biti presamozavesten. — Natančneje opazovanje besede téma in njene rabe vendarle opozarja na neko posebnost: beseda se redkeje pojavlja sama, gola, marveč največkrat v besednem sklopu »osrednja téma«, »poglavitna téma« — torej smemo sklepati, da si zapisovalci z izrazom predstavljajo neko snov, ki je tehnejša od drugih snovi v tekstu; gre za snov, ki je morda nosilec miselnega sporočila in je zato idejno opredeljena; npr. »Osrednja tema Krsta pri Savici je Črtomirova ljubezen do Bogomile« (ob snovi njegovega boja za »vero staršev«, ob zoperstavljanju poganstva pokristjanjevanju).

### Avtorjevo doživetje snovi; pogled ali perspektiva

Po tem, kar je bilo povedano, smemo sklepati, da sleherna snov ponuja množico različnih motivov in je le od avtorja odvisno, v kakšnih motivih se bo snov v tekstu literarno prikazala. V posebnem stiku s snovjo nastane v pisatelju pobuda, da bi reč ubesedil — ta stik ponavadi imenujemo **doživetje**, odvisen pa je od cele vrste reči: a) od snovi same — težko si je predstavljati, da bi snov avtorja spodbudila s svojo splošnostjo (npr. snov NOB); pisateljevo književno ustvarjalno domišljijo razburjajo določni, prijemljivi položaji iz splošne snovi: recimo sekanje glave staremu kmetu med zadnjo vojno (pri Cirilu Kosmaču; v cerkljansko-idrijskih hribih stoji ob samotni cesti spomenik žrtvi, ki je v resnici padla na tak način). Kersnik ljubi pripoved, v kateri uvodoma poroča, kako zelo da je raznel pripovedovalčev domišljijo mrtev, hladen predmet; pripovedovalec domišljijisko brska za njegovo zgodovino, za burnimi, zdavnaj pozabljenimi človeškimi usodami, tesno povezanimi z molčečim, zdaj nepovednim predmetom: posušenim ciklamnom v Cyklamnu, staro sliko v Lutrskih ljudeh. — Lirik doživi ljubezen kot snov v trenutku, ko se v njem samem razvname ljubezensko čustvo; b) odvisno je od pisateljevega razpoloženja, okolice, zunanjih pobud, zanimanja in namena: ista snov, ki je pustila deseterico piscev hladnih, je nenadoma razvnela enajstega: znašel se je mogoče v drugačnem osebnem ali zgodovinskem položaju (znano je, kako so med NOB preprosti verzifikatorji posebnemu zgodovinskemu položaju prilagajali ne le snov, marveč céle, izdelane verzifikacije: stari Gregorčičev pastir s palico je postal partizan s puško v roki in pd.); Kreft je v svoji drami Celjski grofje (1932) znano zgodovinsko snov doživel v smislu marksističnega pojmovanja družbe kot večrazrednega sesloja, iz česar da nastajajo nenehni spopadi — medtem ko je Župančič kot lirik v Veroniki Deseniški (1924) isto snov doživel prej kot ljubezensko dramo. Uslišani ljubimec-pesnik bo ljubezensko »snov« doživljal in ubesedil drugače od neuslišanega:

**TÉMA** (grš. postavljeno, kar je) — snov, vendar tista, ki je v knjiž. besedilu tehnejša za sporočilo, tako da največkrat označuje smiselno ali ideološko opredeljeno snov. Pogosto je t., zlasti pogovorno, kar naslov (»tème za domače naloge bomo našli h koncu ure«).

**DOŽIVETJE** — stanje zavesti, ko dojamemo kakšen pojav, stanje ali dogajanje v posebnem pomenu — in to čutno-čustveno-miselno neposredno, celostno. Prav ta neposrednost spodbuja knjiž. ustvarjalca v umetniško izražanje doživetja = pretvarjanje doživetja v oblike, ki jih je mogoče spet čutno-čustveno-miselno neposredno sprejeti/doživeti (glasbeno/slušno, likovno/vidno, književno). Doživetje kot enkratna vzpostavitev posebnega razmerja človeka do okolice je temeljni pogoj, začetek vsa-kršne umetnine (ne načrt/koncepcija ali celo zavestno oblikovanje, kakor se pogosto trdi). Pri tem ni toliko važna pomembnost ali veličina dogajanja, ki spodbudi d., marveč moč, intenzivnost d., čeprav seveda obstaja najpogostejše premo sorazmerje med obema. Doživetje lahko dožori tudi brez izrecne zveze z okolno resničnostjo, npr. kot sanjski privid in pd. (fantazijsko doživetje)! Pogosto v umetnosti!

Saj veš, kako je z glumcem? Da je v igri kralj in za odrom glup! Tako tudi pisatelj! Tako vsaj jaz! Zato me imej iz knjige in ne vprašaj, kaj pravi moj telesni obraz.

I. Pregelj

Zato si naš duh svoj svet ustvari, to je umetnost. Ta nas iz blatnega povzdiguje v jasne višine lepšega, navideznega sveta. Nad tem videzom se veselimo, ker se na bistvenosti ne moremo. Tako, dejal bi, postanemo otroci. In kdo se ne veseli svojih nedolžnih otroških let, ko je tudi lep videz imel za resnico!

J. Jurčič, *Cvet in sad*, 1868

Pri spočetju in zapisanju svojih del mora dramatičen pesnik videti v svoji domišljiji — sicer niso gledališčne igre. Mislec ni še umetnik.

J. Jurčič, *beležnica*



opazuje = doživlja jo z drugega duhovnega, ideološkega ali kar osebno razpoloženjskega položaja.

Skratka: tako imenovano pesniško doživetje pomeni enkratno osebno pesniško udeležbo v splošni, neosebni, vsakomur na različne načine dostopni snovi; snov se z doživetjem izpostavi posebni oceni, posebnim in enkratnim

pregledu, odbiri in konkretizaciji, videnju. Z drugimi besedami: prenos zgodovinske, fizično ali duhovno oprijemljive snovi v govor ni le dejanje poimenovanja, zapisa-opisa obstoječe fizične in duhovne snovi, marveč vsaj enako odločilno tudi dejanje enkratne pesnikove ocene te snovi; enkratnega in posebnega videnja te snovi. — Za umevanje nastanka književne umetnine je to spoznanje mnogo bolj bistveno, kakor pa je videti na prvi pogled.

Pomeni namreč, da avtor pri prenašanju objektivnega sveta v govor ne bo ostal le poimenovalac, fotograf predloge in vzorca, marveč bo v prid prepričljivosti, izrazne moči in zaključenosti svoje ocene ev. »predlogo« drugačil. Praviloma si bo iz nje sposojal le posamezne prvine in jih sestavljal v nov, poseben svet (Finžgar je »predlogo« za bizantinsko dvorno lepoto Ireno po lastni izjavi odkril na nekem koncertu ljubljanske filharmonije:

poučna je primerjava, kako zelo se carigrajska Irena razlikuje od ljubljanske koncertne obiskovalke; na prvi pogled ni niti sledu o kakšnem sorodstvu!)

Najbolj jasna je razlika med realnim in literarnim svetom v dramatsko-pripovedni literaturi, kjer je treba vzpostaviti živo predstavo (mimicizis) fizičnega časa in prostora; pri branju ali gledanju mora imeti bralec ali gledalec občutek, da tiči sredi literarnega sedanjika in sredi fiktivnega-resničnega prostora (gre za tako imenovani posedanjevalni učinek epske in dramatske literature). Če v povesti s snovjo iz 16. stoletja Jurij Kozjak, slovenski janičar (napisana 1864) danes beremo: »Slušaj, dečko, pravi Cigan mlajšemu,

»doboš si danes lahko dobrega konja tu gori na gradu...«, potem slovniški sedanjik seveda ne pomeni tudi bračevega sedanjika, kakor ni pomenil Jurčičevega, ko je stavek zapisal, marveč sedanjik glede na logiko pripovedi.

To z drugimi besedami pomeni, da ima povest svoj lastni, notranji, avtonomni časovni sistem — z lastnim sedanjikom in od njega odmerjenima preteklim in prihodnjim časom. — Še izraziteje je takšna subjektivizacija razvidna iz pojmovanja pripovedne resničnosti: vsaka pravljica je navznoter, za pravičnejše osebe resnična, vsa je povedana po isti oceni sveta,

pripovedovalcev odnos ji narekuje merila za njeno notranjo resničnost-logičnost. Vrsta bralec, na primer otroci — bo sprejela to resničnost kot možno in obstoječo, čeprav ni skladna z izkušnjami sodobne naravoslovne pameti (npr. da je lepa princesa začarana v kačo belouško), je pa sama v sebi neprotislovna, koherentna.

Enkratno osebno oceno in hkrati konkretizacijo ter odbiro snovi kot enega temeljnih pogojev za nastanek književne umetnine imenuje literarna veda pesniška (pripovedna, lirsko, dramatska) perspektiva. Ni nujno, da takšna pesniška perspektiva izraža izrecno in nedvoumno pesnikovo osebno, avtobiografsko utemeljeno videnje, oceno pojavov; perspektiva je predvsem le sredstvo večje literarne prepričljivosti.

Ne navadna perspektiva služi pogosto komičnim učinkom. Murnikov Matajev Matija (1909), malce omejen kmečki možakar, pride prvič v Ljubljano in tam po svoje doumeva dogajanja v mestu, tako tudi gostilniško muziko:

Na odru blizu njega so se pokazali godci z velikimi in majhnimi piščalkami, s trobentami in drugimi čudnimi svirali, kakršnih Matajev Matija še ni bil nikdar videl. Sedel so na stole; pred sabo na stojalcu je imel vsak svoj kos počekane papirja. »Slabo znajo!« jih je obsodil Mataj, ko so uglašali in poskušali glasbila. »Vsak brizga in šušmarl, piska in tribuzlja tjavdan, kakor se mu pač ljubi! Sram jih bodi! Znajo pa zaplanski godci vse bolj! Če bi prišli ti mojstri skaze k nam, bi bili tepeni, da bi bilo grdo! Zakaj nisem poslušal krčmarja, ki mi je povedal, da je tukaj le za gospodo!« Tedajci je stopil gospod s črno palčko mednje in potkal z njo na svoje stojalo.

»Dobro jih je ugnal mož!« se je razveselil Mataj. »Tako so se zbali njegove šibe, da so vsi umolknilii!« Zabili so igrati, sprva rahlo in počasi, potem pa zmeraj glasneje. »Zdaj pa že, zdaj!« je kimal Matija. »Dobro jo žingajo! Hehe! Kaj vse naredi šiba, dobrodelna mati! Lej, lej, kako jim mojster miga in žuga z njo in jih roti, sicer bi mu razbili nemarni divjaki tene in boben in vse! Hehe!«

**PESNIŠKA PERSPEKTIVA**, tudi (angl.) »point-of-view«, gledišče ipd. — stališče do ubesedenega sveta, značilna drža pesniškega (literarnega) subjekta do tega sveta. Gl. še »pesniški subjekt« in »etološke knjiž. vrste«!

Prim.: J. Toporišč, Pripovedna dela F. S. Finžgarja, 1964; M. Kmecl, Epika, v: Lirika, epika, dramatika 1971; isti, Novela v lit. teoriji, 1975; A. Skaza, Osrednji lit. lik kot dominantna semantična enota v romanu Senčni ples, v: Lirika, epika, dramatika, 1971.



\* *Primer 1.* Zvečine smo se vsi kdaj znajdi v položaju, ko smo morali otrokom pripovedovati pravljice; pripovedovali smo jim pravljico o Rdeči kapici: kako da je šla voščit babici, kako da jo je v gozdu ogovoril volk in izvelkel iz nje, kar ga je zanimalo, kako je potem po bližnjici tekel pred njo, požrl babico in se našel v njeno spalno opravu, da bi potem laže pogoltnil še Rdečo kapico in tako naprej. Razumljivo je, da smo vse te reči, ki jim kot šolani ljudje nikakor nismo mogli verjeti, *posebnemu* poslušalstvu (otrokom) pripovedovali kar se le da prepričljivo: zavijali smo po volčje, cvilili kot Rdeča kapica in še z drugimi prevarami skušali pri poslušalcih doseči vtis popolne resničnosti. Svoj šolani, fizikalno, kemično in sploh naravoslovno podkovani pogled na svet smo hipoma zamenjali z nekim drugim, pravljicnim, po katerem nič na tem božjem svetu ni nemogoče; samo abrakadabra je treba o pravem trenutku znati prav izreči, pa se vse stvari, ki kažejo že presneto slabo, popolnoma presuknejo. — Gre za vzpostavitev posebne pripovedne, pravljicne perspektive (ki ni avtobiografska!).

\* *Primer 2.* Celó v lirski kot najbolj osebni veji književne umetnosti je takšna utvorjena pesniška perspektiva pogostna; značilna za ta del je tako imenovana *pesem vložnica*, kot je Prešernova Nezakonska mati:

Kaj pa je tebe treba bilo,  
dete lepo, dete ljubo!  
Meni mladi deklici,  
neporočeni materi?  
Oče so kleli, topli me,  
mati nad mano jokali se;  
moji se mene sram'vali so.  
Tuji za mano kazali so.

In tako naprej zdihuje mlada nezakonska mati. Prešeren bi kajpada doživetje zaznamovanosti in zapostavljenosti nezakonske matere izrazil lahko tudi »od zunaj«, kot človek, ki od strani opazuje in doživlja reči. Toda brez dvoma učinkovitejše in neposrednosti lirске izpovedi bližje je, če je izražanje bolečin, sramu in hkrati ljubezni do otroka pripisal nezakonski materi sami. Posebna perspektiva je v tem primeru vloga nezakonske matere; gre za poskus, da bi iz *njenega* življenjskega položaja doživel in izpovedal »sramotnost« in srečo takšnega materinstva.

Ker omenjene posebne ocene, perspektive nastajajo a) iz enkratnega in neponovljivega avtorjevega razpoloženja, stanja (fizičnega, čustvenega, duhovnega, govornega) in b) iz enkratnega namena (pripovednega, izpovednega) in torej v vsaki književni umetniški obstaja drugačna, posebna perspektiva, se je v zvezi z njo zobliloval tudi pojem vsakokrat drugačnega oblikovalca, »nosilca« te perspektive. Imenujemo ga *pesniški* (lirski, epski, *dramatski*) *subjekt*. V lirskem subjektu (isto velja za epskega in dramatskega) torej ne moremo videti avtorja, marveč le njegovo trenutno oceno, pogojeno z doživetjem in namenom (učinkom) književnega besedila.

**VLOŽNICA** (lirska pesem kot vloga-vložna pesem) — lirski subjekt se v njej ne izpoveduje avtobiografsko neposredno, marveč si nadene vlogo, predružači se (prim. Prešernova lirsko pesem Nezakonska mati) Lirska stanja izpoveduje v imenu nekoga drugega.

Stritar v pismu Luizi Pesjakovi  
2. 6. 1870:

Nij namreč res, da sva z Borisom Miranom (Stritarjev psevdonim, op. M. K.) ne ločljiva, kakor pišete. Saj sva si časi čisto tuja, da se ne poznavata, ne umevata. On je ves drug človek, kakor sem jaz! On je *serce*, jaz sem *glava* (kolikor toliko!) *Serce* in glava pa nista vedno v najlepši harmoniji, kakor bi morala biti in to je nesreča, velika nesreča. Kakor mi je hudo, pa velikokrat moram nespametno, škodljivo imenovati, kar dela: peča se z otročarijami, bolj na druge misli, kakor nase, bolj ga drugih bolečine bole, kakor lastne; z eno besedo: To Vam je čuden človek, iz katerega ne bo nikoli nič.

**PESNIŠKI SUBJEKT** — navidezni uresničevalec posebne pesniške perspektive, posebej osebne te drže. Ni pisatelj/pesnik po avtobiografski resničnosti, marveč sestavni del besedila, kar je še posebej razvidno v prvoosebnih pripovednih besedilih, kjer je takšen subjekt izrecno izpostavljen kot lit. oseba (npr. v Potrčevem romanu Na kmetih — Hedlov Južek, za katerega smo verjeti, da ni Potrč sam, pa pripoveduje roman v prvi osebi) ter v pesmih vložnicah. Zele razširjen pojem kot: lirski subjekt, pripovedovalec. — Gl. še: »pesniška perspektiva« in levo!

Prim.: M. Kmecl, Epika v: Lirika, epika, dramatika, 1971 in dr.

\* Tako lirski subjekt v Prešernovi pesmi Nezakonska mati ni France Prešeren, roj. 3. decembra 1800 na Vrbi, pravnik in pesnik, umrl 8. februarja 1849, marveč je to nezakonska mati. In spet ne moremo reči, da je to prav Ana Jelovškova, s katero je imel pesnik nezakonske otroke, čeprav literarni zgodovinarji radi povezujejo omenjeno pesem z njo; nikjer v verzih ni izrecne opore za takšno sklepanje; izpoved je preobče veljavna, daleč onkraj zemeljske peze enkratnih težav Ane Jelovškove in Franceta Prešerna.

#### Tipične književne perspektive all etološke književne vrste

V območje pesniške perspektive gre poglavje, ki ga literarna veda sicer obravnava skupaj z vprašanji književnih zvrsti in vrst. — Natančnejši razlikovalci poznajo dvojje različnih književnih vrst (ali žanrov): od oblikovnih književnih vrst (ki jih prepoznavajo po enaki zunanji obliki — na primer sonet) ločijo tako imenovane etološke (G. Pospelov), ki s svojim »notranjim slogom« (tipično, ponovljivo perspektivo) ne določajo zunanje oblike (recimo število verstic in kitic kot pri sonetu), marveč so opredeljene z avtorjevo nramnostjo, z njegovim obnašanjem. Tako se lahko v isti oblikovni književni vrsti pojavljajo najrazličnejše etološke književne vrste (perspektive), saj je zunanja forma — recimo dolžina romana — v glavnem neodvisna od avtorjevega nramnega obnašanja, avtorjevega ocenjujočega razmerja do sveta.

\* Primer. Prešernova verzifikacija

Al' prav se piše kaua ali kaha,  
se šola novočrkarjev srdita  
z ljudmi prepira starega kopita,  
kdo njih pa pravo trdi, to se vpraša.

Po pameti je taka sodba naša:  
ak je od kahe kaua boljga žita,  
in bolj obdelana in bolj polita,  
naj se ne piše kaha, ampak kaua.

Ak' pa po črki boljša jed ne bode  
in zavolj črke ne trpi nič škode,  
obhaja taka misel nas Slovence,

da pravdajo se ti ljudje mor'biti,  
za kar so se nekdanji Abderiti  
v sloveči pravdi od oslove sence.

je glede na število verzov, njihovo razporejenost v dve štiri- in dve trivrstični kitici, pa po svoji notranji zgradbi, ko je v obeh štirivrstičnicah povedana podoba ali razlaga vprašanja, v trivrstičnicah pa povzetek ali odgovor,



napisana po pravilih sonetnega pisanja; književna vrsta glede na zunanjo obliko je torej *sonet*. — Hkrati pa to isto verifikacijo pogosto označujemo kot »satiro«, in sicer na tako imenovane črkarske pravdarje — dajničarje, metelčarje in bohoričarje, vnete in polemične pristaše troje različnih pisav (ali grafij) v tridesetih letih prejšnjega stoletja pri nas. Po svoji *notranji formi*, po perspektivi, obnašanju je ta verifikacija *satira*; pesem torej sodi v območje etološke književne vrste *satira*: je sonet in satira hkrati. Da ni nujno vsak sonet satira, nas hitro prepričajo že kar drugi Prešernovi soneti; Soneti ne sreče kažejo popolnoma drugačno notranjo formo oziroma obnašanje, perspektivo; pogled na svet je v njih tožba o poraženosti človeka, o tem, kako življenje tepe in povzroči človeka, etološko so torej to prej elegije — žalostnice.

Tudi iz vsakdanjega življenja nam je znano, da je lahko ocena pojavov zelo različna; osebna (subjektivna), lahko pa tudi nepristranska — pa tudi spremenljiva: zdaj takšna in potem drugačna. Podobno se godi pisatelju. Ivan Cankar je v Epilogu k Vinjetam zapisal: »Moje oči so pokoren organ moje duše« (to je razpoloženja) in s tem poudaril osebnost (subjektivnost) svojega načina opazovanja in pripovedovanja življenja. — Po drugi strani pa njegov sodobnik Fran Govekar v nekem pismu zaročenki Minki Vasičevi leta 1896 sprašuje takole (pismo navaja E. Koren v SR 1973, 317):

»Kako se peljejo svatje k poroki? — S kom se naj pelje vdova Žuljanka? — Ali imajo dame v cerkvi druge tolate kot na svatovščini? — Ali je običajno v finih krogih, da po pojedini plešejo? — Navadno imajo le fino kosilo, potem se odpeljeta ženin in nevesta. Ob kateri uri je navadno poroka? Ali more biti ob 12. ali 1. — ali 6. zvečer? — (...) Napravi mi za Žuljanko in sodnico še po jedno (ali dve?) toaleti! Poslane porabim za druge babnice. — Tako sprašuje očitno zato, ker bi bil v pisanju svojega romana V krvi rad kar se da objektivni, brezoseben, predmetno natančen, »resničen«. Česar ni vedel, za to sprašuje svojo dopisovalko, ki mu mora — opisno kajpada — krojiti tudi kostume za različne »babnice« v romanu. — Na tretji strani si je treba za primer ogledati daljšo pripoved Izidorja Carkarja S poti (1913), v kateri pisatelj izrecno, polemično, bojevito zoperstavi dvoje različnih ocen sveta. Medtem ko je ena izmed literarnih oseb v pripovedi — duhovnik — prepričana, da obstaja absolutna, to je dokončna resnica in s tem skladnost, lepota in smisel v svetu, je njen nasprotnik — pesnik, boem — mišljenja, da takšne popolne resnice ni, da je svet razbit, človek v njem razkrojen in brez razvidnega smisla. V nenehnem spopadanju zmaguje zdaj eden zdaj drugi, oba sta zelo osebna in za oba je pisatelj svoj čas izjavil, da sta on sam; gre torej za dvoje hkrati obstoječih skrajnosti, med katerima obstaja nenehna dramatična napetost.

Ponavadi služi književni vedi ta trojica meril, to je osebnost (subjektivnost), objektivnost (nepristranskost) in sinteza obojega, za opredeljevanje književnih rodov ali zvrsti — lirske, epske in dramske; se pravi: če sem subjektiven, se izpovedujem naravnost iz sebe in sem lirski; če objektivni, opazujem reči in jih skušam govorno posredovati, kakršne pač so, sem epik; lahko pa objektivno posredujem dvoje ali več docela subjektivnih, nasprotnih

**SATIRA** (lat. *satura* = posoda z mešanim sadjem; etrušč. *satir* = govoriti) — etološka (knjiž.) vrsta, katere pomen se v današnji rabi bolj ko na latinski vir besede naslanja na grš. satire, spremljevalce boga Bakha, na njihovo komično in hkrati neobzirno obnašanje. — Kot etološka prvina združuje komičnost in kritično napadalnost: je torej kritika na komičen, posmehljiv način. Pojavlja se v vseh knjiž. zvrsteh (liriki, dramatični, epiki). V starejših poetikah enostavno: s. je dolg epigram. — Zgodovinsko ji je mogoče slediti v starogrško komedijo, razcvetela se je pri Rimljanih (Petronius, Seneca idr.), pogostna pri humanistih in prosvetljencih (Voltaire), vendar je s svojo vezanostjo na politične in duhovne razmere ožjega okolja bolj od drugih knjiž. vrst omejena v nacionalne, področne, časovne okvire: preko njih rada izgublja svojo prvotno učinkovitost oziroma se presnavlja v grotesko. — Pri nas pri Prešernu, Levstiku, Jenku in po tej do danes.

Prim.: F. Omerza, Rimska satira, Dis 1917; F. Zadavec, Slov. satira v 20. stol., SR XXI/1973 idr.



ocen-govorov (in sem dramatik). — Vendar je treba v zvezi s književno perspektivo poudariti, da je toliko manj literarno zanimiva in tvorna, kolikor bolj se skuša približati objektivnosti, nepristranskosti (in s tem kajpada tudi govorni enopomenskosti, strokovnemu, praktičnemu govoru). Že omenjeni W. Kayser zatrjuje (v razpravi *Nastanek in kriza modernega romana*), da se je roman v Evropi tako razcvetel šele tedaj, ko so romanopisci 18. stoletja vnesli vanj izrazito osebno pripovedno perspektivo; ta da tudi odločilno loči moderni evropski roman od poprejšnjih, mnogo manj uspešnih in manj branih inahic (npr. od brezosebno pripovedovanega baročnega romana).

Dve od pamtveka popularni tipični etološki (književni) vrsti (včasih se rabi tudi oznaka »nezgodovinski slog«) sta *komedija* in *tragedija* oziroma kot perspektiva *komično* in *tragično*. (Izrazov tragedija in komedija zdajle ne rabimo le za označevanje posebnih vrst gledaliških besedil; že iz vsakdanjega pogovarjanja vemo, da z njima žargonsko označujemo značilna ravnanja in dogajanja nasploh: če koga sumimo, da se pretvarja, da tveži in da hoče s takšnim ravnanjem pretentati druge, zamahnemo z roko in rečemo: Komedija! Če se v fičko, ki se zaleti, ubije vsa družina, označimo dogodek za tragedijo in kajpada pri tem ne mislimo na gledališko predstavo. Celo novinarski jezik rad označuje življenjski polom vsakršne vrste kot tragedijo: Potem je ta in ta doživel tragedijo.)

**1. Tragična** ocena sveta in človeka v njem (tragična perspektiva, tragično doživetje) je v osnovi pogojeno s prepričanjem o človekovj nesvobodnosti. Človek je žrtev sil, ki niso v moči njegovega obvladovanja: svojih slepih strasti (F. Karamazov), vladajoče morale, to je zakonov in meril medsebojnega obnašanja (Črtomir), ali usode, ki je ni mogoče predvideti (Oidip), pogosto kar vsega skupaj (Kreon v Antigoni, Hamlet). Nenadoma, s to ali ono na pogled priložnostno in še kar nedolžno odločitvijo ali s kakšnim zgodovinskim naključjem, se sproži nezaustavljiv proces, veriga zakonitosti, ki ožijo človekov življenjski in dejavni prostor, njegove možnosti svobodnega odločanja, mu prinašajo bolečino in trpljenje ter ga na koncu do kraja potolčejo, ugonobijo. — Ko tebenski kralj iz sovrastva po bratovorni vojni ni dovolil Antigoni pokopati padlega Polineika, je to njegovo odločitev brzcone narekovala strast v njem; iz strasti je kljubujočo Antigono povzru zaprl še v kamnit grob, da bi jo izstradal; ker pa je bil v Antigono zaljubljen njegov sin Haimon, je s tem dejanjem kralj sprožil plaz trpljenja v krogu njegov družine, pa tudi sebe samega. Antigona je storila samomor, Haimon je obupan dvignil meč nad lastnega očeta, a se po nesreči pokončal sam, njegova mati in Kreonova žena Euridika je iz žalosti za sinom preklela Kreona — morila lastnega sina in se prav tako pokončala. Ena sama odločitev slepe, nepreračunljive strasti je v verigi vzrokov in posledic povzročila trpljenje in smrt cele skupine ljudi, med njimi tudi prvotnega krivca: nenehoma jim je zoževala svobodo možnega odločanja in jih končno upropastila. Kajti kaj je mogel storiti Haimon, ko da je ščitil ljubljeno Antigono, ki pa spet zoper popolno oblast ni imela druge izbire, ko da se ubije — če je ni mogla ubogati, ubogati pa je ni mogla zaradi sestrinske dolžnosti do padlega brata?

**TRAGEDIJA** (grš. tragōs = kozel) — a) pesem, ki so jo ob Dionizovih praznovanjih peli v kozle preoblečeni satiri (nekakšni svečeniki-igralci); b) — verjetneje — pesem, ki se je pela ob žrtvenem kozlu, preden so ga darovali bogu Dionizu v čast. — Tragedija naj bi se namreč razvila v starl Grčiji iz Dionizovih praznovanj (Dioniz = bog vina, pomladanskega cvetja in razmnoževalne ekstaze), od decembra do aprila, zlasti na štiri večje praznike v tem času. Med ekstatičnim petjem, plesanjem in med svečanimi sprevedmi je poseben zbor satirov (v kozle ali konje oblečeni pevci, katerih radoživost je nazvzen poudarjal še dovolj viden spolni ud — od tod tudi ime satir = z moškim spolnim udom mahati) pel pesem o Dionizu, njegovem rojstvu ipd. Sčasoma se je iz te pesmi razvil dialog, prvi znani traged Thespis je uvedel že igralca in govor (rhesis) namesto petja. Ker je bila snov že na začetku »božja«, torej častiljiva, se je slog teh iger docela zresnil, igre so začele izražati človekovo podrejenost volji bogov (usodi), postajale so v današnjem pomenu besede tragične. — Poleg glavnega igralca = protagonista so uvedli še stranske, tako da je starogrška t. ob svojem razcvetu po igralski zasedbi obstajala iz protagonista, stranskih = epizodnih igralcev in zbora, ki je dogajanje komentiral s pesmimi in plesom. Igrali so jo še naprej ob Dionizovih praznikih na posebnih tekmovalnih (agon): tekmovali so po trije dramatik (najpogostejše so igrali tudi glavno vlogo); če je bilo prijavljenih tekmovalcev-tragedov preveč, so bila predtekmovanja. Predstave so trajale po ves dan, 8–10 ur, ker so tragedije igrali le v trilogijah, to je po tri skupaj, ali v tetralogijah, ko je bila tragični trilogiji pritrjena še komedija (kot nekakšna oddolžitev prvotni, satirsko prešerni »tragediji« — satiri oz. ustrezni tradiciji, deloma tudi za sprostitev tragično »polačenega« gledalca). — Od Sofoklesa dalje je lahko vsak člen trilogije samostojna, zaokrožena igra, poprej so si bile tri tragedije v razmerju: uvod, višek, konec. Razcvet starogrške drame: 500–400 l. pred n. št. (Sofokles, Euripid). Rimska dramatika se je s prevzemanjem grških snovi začela približno poltretje stoletje pred n. št. (Livij, Andronik), vendar je mnogo šibkejša. — Izročilo klasične, antične drame/tragedije sta oživila barok in klasicizem, ki sta v tehniki zlasti poudarjala pravilo o treh enotnostih (čas, kraj, dogajanje oz. osebe)

Tragično je, če zadene junaka nesreča, ne da bi jo bil zakrivil sam, to je, če ta nesreča ni kazen za kak njegov greh.

Aristotel

Vse tragično temelji na nespravljivem nasprotju. Kakor hitro pride do poravnave, ali pa je ta poravnava samo mogoča, tragičnost zgine.

Goethe



Skrajni izid zoževanja človekove svobode je smrt. Od tod tudi figurativna oznaka »tragedija« za nenavadno, usodno, naključno smrt (npr. v avtomobilski nesreči). — Tragična perspektiva se podobno kakor v dramatikah pojavlja tudi v liriki in epiki. — Hedlov Južek, osrednja pripovedovana oseba v Potrčevi pripovedi Na kmetih (1954), je v pravem pomenu besede žrtev svojih spolnih strasti; najprej se je zapletel v spolno razmerje s sosedno grunutarico Toplečko, s katero je imel otroka, potem še z njeno hčerko; v duševni pretresenosti, ki iz tega sledi, ubije staro Toplečko in pristane v arestu. Zapor je v tem primeru simbolen znak tragičnega izida dogajanja, usodne zožitve človekove svobode.

V liriki doživlja tragična perspektiva večkrat preimenovanje: lirik se izpoveduje iz svojega sprotnega življenjskega položaja; odondod ne more videti izida vsega tistega, kar ga utesnjuje, mu prizadeva bolečino in trpljenje. Zato izpoveduje to bolečino, trpljenje in utesnjenost same na sebi, toži nad njimi, izraža žalost spriču jih; tovrstno perspektivo v liriki imenujemo elegičnost ali žalostništvo (elegija, mila pesem, žalostnica).

\* *Primer. Elegija mojim rojakom Francetu Prešerna se začenja z verzji, ki izražajo bolečino:*

Zemlja kranjska, draga moja mati,  
kdaj bo vtihi najin jok?  
Al' kdaj bova vidla vstati  
bratov jaz, ti čast otrok?

Vir bolečine razgane pesnik bralcu v nadaljnjih verzih: Kranjska (Slovenija) je bogata z daljno zgodovino, slavna, ampak Kranjci (Slovenci) so nesvobodni, preračunljivi, ne dosti pridni. Spriču takšnega stanja je pesnikov občutek med njimi, njegov pogled na svet, v katerem mora živeti, tragičen; v izražanju verzov se obnaša elegično, z žalostnico.

**2. Komično** obnašanje v svetu je po svojem smislu, načinu in posledicah popolno nasprotje tragičnemu. Že pomenski vir besede iz st. gršč. — komos = bučen, burkaški, ponavadi nočni pohod, lahko tudi gostija pivskih bratcev in godcev — pravi, da od tod bolečina in žalost nimata česa početi, tudi občutek utesnjenosti ne. Prav nasprotno: komičnost temelji na popolni svobodi možnosti, na nikakršni podrejenosti (npr. logiki), marveč na kar se da samozavestnem in kratkovidnem obvladovanju sveta. Pomembna njena sestavina je občutek večvrednosti pri opazovalcu, bralcu, sprejemniku (angl. filozof Hobbes: občutek večvrednosti nastane v trenutku, ko začutimo osebno ugodje ob lastni večvrednosti v primerjavi z manjvrednostjo drugih; tudi že pri Platonu: jedro smešnega je škodoželjnost, ki izvira iz pomanjkanja samospoznanja in iz precenjevanja lastnih vrednosti, telesnih, zlasti pa še duševnih; ali pri Aristotelu: komično je napaka ali grdoba, ki ni pogubna in ne prinaša bolečine. — Vendar tovrstno komiko ponavadi imenujemo karikaturo karikiranost, iz it. = pretiravati: kakšno napako, slabost ali kar lastnost tako pretiravamo, ko jo izrazimo, da postane grda = smešna; Valentin Zarnik je kot karikaturu v podlistku Slovenski Nikodem

in t. i. stanovsko klavzulo/zaporo: tragični junaki so lahko le iz višjih družbenih stanov: njihov tragični padec »zvisoka« je toliko bolj opazen in hud (kdor je na dnu, ne more nikamor pasti); Corneille, Racine. — Še malo kasnejša mešč. t. (žaloigra) je uvedla meščana in prozni govor v igro. — Ob klasicistični pa se je vsaj od Shakespeara naprej z uspehom uveljavljala tudi t. i. »mešana« tragedija: ni spoštovala enotnosti tragičnega stila, marveč je zaradi kontrastnih učinkov obenj mešala komične prvine, ob verz prozo, ob mogočne manj mogočne osebe, spreminjala je dogajalni prostor in čas. — Danes nam je tragedija vsakršno dramsko delo, ki je etološko tragično: ki torej prikazuje človeka kot posebno dragoceno vrednost, ki pa v boju z drugimi vrednostmi in silami propade, ali pa ga zadavi logika usode. Ni nujno, da je konec »smrten«, lahko gre samo za notranji propad tragične osebe. — V še širšem smislu nam t. danes označuje etološko vrstno kvaliteto, ki se izraža tudi zunaj dramskih književno zvrstnih oblik. — Pri nas je tradicija t. razmeroma pičila (Jurčič, Levstik: Tugomer 1876; Jurčič, Veronika Deseniška 1881 oz. 1886; Zupancič, Veronika Deseniška 1924; I. Cankar, Kralj na Betajnovi 1902, Hlapci 1910; Pregelj, Azazel 1921; v novejšem času D. Smole, Antigona 1961).

Prim.: J. Debevc, Grška drama, Jahresb. d. I. Staatsgymn. Laibach, Ljubljana 1913/14; F. Bradač, Postanek in razvoj drame, I. tragedija, 1931; K. Gantar: Sofokles (Kralj Oidipus, spremna beseda), Konrad 33, 1959; B. Rudolf, O aktualnem pomenu »žalostnega« in »tragičnega«, Dialogi XI/1975, 810–815; idr.

**KATARZA** (gršč. očiščenje) — pojem iz Aristotelove poetike: poseben učinek pri gledalci; ta začustuje s tragičnim junakom/osebo, hkrati z njim ga prežema strah. To ga očiščuje, »pere« tiste strasti iz njega, zaradi katerih tragični junak doživi katastrofo. — Danes deloma tudi drugačni pomeni: očiščenje duševnosti, odstranitev slepih čustev/afektov, utišanje osebnih čustev in zmnožnost jasnega, razumnega življenja.

**ELEGIJA** (gršč.) /**MILA PESEM**, žalostnica (poljudsko in ljudsko »slovo« ipd.) — prvotno otožna pesem, ki se je pela ob spremljavi flavte, oz. vsaka pesnitev, napi-

Komičen pesnik postavlja svoje osebe v idealen element, kjer ni postav in zakonov istinskega življenja. Torej sme dejanje biti nevezano, neverjetno neumno.

Komična nesreča ne sme biti drugega kakor zadrega, ki se na koncu razvzroča... nikdar pa ne sme biti taka, da bi poslušalec z osebo žaloval ali veselil se, čutil.

J. Jurčič, beležnica

Komedija: iz pičije perspektive videna tragedija.

Hubbard

Karikatura je groba resničnost.

Meredith



ubesedil slovenskega uradnika-mlačneža; mož, ki je vnet Slovenec samo skrivaj, javno pa se iz strahu za službo to boji biti, hoče v nenadni stiski storiti samomor — popije steklenico črnila in se skuša nabosti na dežnik, vendar se mu naklep ne posreči; vsega popackanelega s črnilom in z zlomljenim dežnikom ga zatečejo souradniki in se bridko ponorčujejo iz njega = karikature. Jasno je, da je Zarnik s tovrstnim samurajstvom pretiraval, vendar je prav na račun pretiravanja zadevo napravil smešno. Bolj ko v literaturi je karikatura sicer razširjena v likovni umetnosti.)

\* Primer: Pri učitelju zazvoni telefon. Glas na oni strani pove:

»Naš Janezek danes ne more v šolo, je bolan.« »Kako to? Kdo pa je tam?« se začudi učitelj. »Moj očka,« sledi nagel odgovor.

Zgodbica je smešna zaradi naivnosti (Schopenhauer: Smeš nastane v trenutku spoznanja neskladnosti med pričakovanjem in izidom, med pojmom in resničnim svetom); kdor se ji nasmeji, je obenem poln občutja večje prebrisaniosti, boljšega, bolj prekanjenega obvladovanja sveta (na učiteljevo vprašanje bi bržkone odgovorili: Janezov očka, in bi ukano izpeljal do konca).

Značilno je, da tudi v komedijah, to je komičnih igrah, dramatisirane osebe kar naprej bredejo v najrazličnejše kočljive položaje, da pa iz vseh najdejo izhod, rešitev. »Moj očka,« sledi nagel odgovor. Medtem ko je tragedija že vnaprej pogojena, sama v sebi, v nelzprosnem logičnem sosledju, ki pelje po ravni, zmeraj bolj ozki cesti do propada, je komedija natrpna z vsemogočimi triki, presenečenji, prevarami in preskoki, da bi ponavadi tik pred usodnim prepadom zadržala voz veselega življenja v prelepi deželi vsakdanjega, pa čeprav tudi pognilavega obstajanja, sproščenosti, celo dobre in odpuščanja. Smrt kot popolna nemožnost, življenjska nesvoboda, je neskončno daleč, vsakršno nadlogo je mogoče igranje odstraniti.

Skoraj sinonimno ali istoznačno se kot tehnični termin rabi beseda humor: pomensko razlikovanje med komičnim in humorim pri nas ni jasno. Morda se z naslonitvijo na nemško ločevanje, ki pa je tudi močno približno, sem in tja pojmuje komično kot primitivnejša, neotesanejša oblika, nižja stopnja in humorno kot nazorsko utemeljenejša, bolj prefinjena, višja stopnja smešnosti. Tako za cirkuškega klovna laže in hitreje uporabimo besedo komik, za možakarja, ki zabava občinstvo v sklopu tako imenovanih »narodno zabavnih« ansamblov, pa humorist, pri čemer beseda v ušesih pozvanja malce bolj gosposko, manj banalno (čeprav kajpada s tem ni prav nič rečeno glede kakovosti njegovega humorja, za katerega vemo, da je pogosto kljub vsem gosposkim nazivom za bogpomagal).

3. Pogled na svet, pisateljevo obnašanje, je tudi zmes ali hkratnost komičnega in tragičnega. V pesniški perspektivi sta hkrati prisotni zavest o končnosti (smrti) in zavest o veselih, brezštevilnih možnostih, ki jih ponuja življenje. V takšnem primeru govorimo o tragikomičnosti oziroma tragikomediji kot etološki književni vrsti.

Posebna vrsta tragikomičnosti je groteska: navzven kar smešna zadeva, ki pa za karikaturu in fantazijsko preoblikovano realnostjo skriva tragična sporočila: grozo, strah, stisko pred nesmisлом. Lep primer je za ta del

sana v posebnem elegičnem distihu (kombinacija heksametra in pentametra), t. i. elegionu. Nastala v stari Grčiji 7. stol. pred n. št. Za njen nadaljnji razvoj je bila manj pomembna metrična oblika, zato pa bolj otožna, mila drža/perspektiva/vsečina. Pri nas se pojavlja v ljudski pesmi (»slovesa« = pesmi ob smrti, slovesu), v novolatinski poeziji na Slovenskem, sicer v baročni topografski poeziji (Paglavac — po Koruzu), v Pisanicah, pri Prešernu; elegični distih prvič pri Čandku 1615, akcentualjsko odmerjen pri Vodniku v Pisanicah (Koruza).

Prim.: F. Bradač, Arhitektonika in simetrija v stari klasični poeziji, Razprave Znanstv. društva za humanist. vede v Lj. IV, 1928; Z. Kumer, Štajerska slovesa in njih mesto v evropski ljud. poeziji, Svet med Muro in Dravo, 1968; P. Scherber, Die slovenische Elegie, Studien zur Geschichte der Gattung, 1779—1879, 1974; J. Koruza, Monografija o elegiji v slov. lit., JIS XX/1975 (v nadaljevanju); idr.

**KOMEDIJA, KOMIČNO** (gršč. komai = po-nočni sprevidi zadovoljnih, prepevajočih pijančkov) — nasprotje tragediji, gl. levo! — Komedija je 1. v širšem smislu komično obnašanje, 2. v ožjem pa komična gledališka igra — z nasprotji, ki niso uničujoča, torej pogosto le navidezna, zato smešna. — Stara grška k. se je razvila iz posmehljivega petja v t. i. falusnih, dionizičnih procesijah (gl. »tragedija«). Trdno gledališko obliko je dobila šele potem, ko so jo uvrstili kot četrti člen v dionizična tek-movanja tragedov (3 tragedije + 1 komedija); najbolj znani antični komediografi: Kratin, Aristofan; Plaut, Terenc. Ponoven razcvet za renesanse (v Italiji Machiavelli, v Dubrovniku M. Držić), v baroku in klasi-cizmu (Molière), v času romantike (Go-goll). Prva slov. k.: Linhartova priredba — Veseli dan ali Matiček se ženi in Župano-va Micka, 1790. — V nasprotju z vzvišeno-stjo tragedije je v k. rado vse »nižko«: je-zikovni žargon, vsakdanji, poulični jezik, snov iz nižjih družbenih slojev ipd. — Gl. tudi »tragedija«!

Prim.: S. Trdina, spremna beseda h Go-goljevemu Revizorju, Kondor 7, 1956 idr.

**KARIKATURA** (it. = preobloženo, pretira-no) — prvotno risba/slika, ki s pretirava-njem kakšnih telesnih, pa tudi vedenjskih lastnosti učinkuje komično, posmehljivo, satirčno. Predvsem v slikarstvu: H. Smre-ka, N. Pirnat i. dr., v knjiž. Jurčičev Krja-

Humor je najpopolnejša svoboda duha, humor je zmeraj suveren.

Bôrne



Cankarjeva igra Pohujšanje v dolini Šentflorjanski s célo vrsto smešnih prizorov, položajev, dramatisiranih oseb, pa z izpovedovanjem tesnobe, ki zagospodari človeku spricho zabitosti, ozkosti, hinavščine, pokvarjenosti teh oseb. Sporočilo, to je tisto, kar želi pisatelj z besedilom bralcu ali gledalcu povedati, je v tem primeru isto kakor v Prešernovi Elegiji mojim rojakom, le da je tam tragična perspektiva vidna tudi navzven, na prvi pogled — pri Cankarju pa navzven ne: navzven vrli Šentflorjanci kar se da smešno oprežajo skozi okno v hišo za žensko nagoto, pri čemer so, vsi razvneti, hudo komično drug drugemu v napoto ipd. — Posebej značilno za grotesko je pretirano karikiranje, združevanje komaj združljivega v nerazumne, polblazne, skrivnostne sestave.

Dodatek kritičnosti komičnemu in tragikomičnemu je prepoznaven za različne, groteski sorodne etološke vrste: *ironija*, *satiro*, v zoženem smislu tudi za *parodijo* in *travestijo*.

*Ironija*, posmeh, je napadalna komika, pogosto zakrita v dvopomenski govor: navzven dostojen in resen, v pravem pomenu pa kritično smešen (do jedkosti oziroma do tako imenovanega sarkazma). »Ti si pa dober!« rečemo večkrat komu, ki nas ni ravno očaral s svojo pogruntavščino; z besedami mislimo kajpak, da ga je dobro pokidal, polomil in ne kaj boljšega.

\* Primer. Ko Mencinger na začetku Moje hoje na Triglav pripoveduje o pomembnosti knjige, pravi med drugim tudi takole: »Tako delujemo v duhu sedanje dobe za zlato praktično korist in ne za nedosežna načela; in tako naj nas vodi potreba in okus večine ali stranke, ki ima za seboj veliko množ. Sedanja doba zahteva mnogo, da, premnogo beriva. To moramo uvaževati. Količina je zrno, kakovost je pleva. Tudi pri knjigah velja, kar opažamo pri žigicah: čim slabše so, tem več jih porabimo in tem več jih razpeča trgovec.« — Pripovedovalec si je nadel videz svečane malomeščanske omejenosti in tudi svoja zatrdila krepi z vžigalicami. Malce bolj razgledanemu človeku pa (primerjava knjig z vžigalicami). Malce bolj razgledanemu človeku pa je kajpada jasno, da dopoveduje pripovedovalec v resnici nekaj docela drugega; z videzom malomeščanske resnobe se *posmehuje*, ironizira toisto malomeščanščino; počuti se nad njo, od nje svoboden in do nje kritičen.

Kritika kot poudarjena dodatna perspektiva je zlasti pomembna za *satiro*; kadar je komik satirik, moti njegovo radoživost občutje, da je popolna svoboda ogrožena in da jo utesnjujejo mnoge človeške napake, nasilje, sovraštvo, pohlep, kupljivost. Zato skuša te neprijetnosti odpraviti, sodi jim, obsodi jih, se iz njih posmehuje. Bolj ko je občutek o nevarnosti teh reči izrazit, več kritičnega napora vlaga satirik v satiro in satira je vse jedkejša, ostrejša, komičnost iz nje vse bolj zginja.

Kritična je do

*splošnih*, nezgodovinskih, »večnih«, moralnih človeških slabosti; v tem primeru govorimo o *nравstveni satiri* (prim. I. Roba: »Eno le potrebno je: / skrbi zase, ljubi brata, / toda vrzi ga skoz vrata, / če za grehe tvoje vé« — komičen je nepričakovan obrat, zlasti glede na Levstikove verze »skrbi zase, ljubi brata, /

velj, Zarnikov Slovenski Nikodem in vrsta drugih »originalov«.

Prim.: A. Res, O karikaturi, Mladika II/1921.

**HUMOR** (lat. = vlažnost, ne daleč od našega pomena »fajtnost«; po antični teoriji o sokovih je razpoloženje odvisno od mešanice telesnih sokov, elementov) — bližnji sorodnik komedije/komičnega: etološka vrsta, ki temelji na vedrem, svobodnem razpoloženju/obnašanju, na nasmejanem distanciranju od neprijetnosti, na duševni uravnovešenosti in milem odnosu do sveta. Gl. še geslo »komedija« in levo!

Prim.: V. Korun, Humor, DiS 1897; F. Veber, Bergsonova teorija smešnega, LZ 1920 in dr.

**BURKA** — »čista« šala, brez dodatnih (npr. kritičnih, utilitarnih) namenov; najpogostejše v položajski/situacijski komiki; poetika, zlasti klasična, jo nizko ceni, priljubljena v ljudskem, poljudskem oz. substancijem dardnem slovstvu, pri gledalcih/poslusalcih ipd.

**GROTESKA** (it. grottesco, grotta = votlina, podzemna jama pod razvalinami starih rimskih palač, poslikana z nenavadnimi slikarji) — etološka vrsta, ki jo označuje surovo komičen, norčevsko nenavaden izraz, polarna napetost med videzom primitivne, naivne, popačene komičnosti in tesnobe strahu pred smrtjo, nasiljem; popolna odtujitev razumnemu ipd. Pogostna v knjiž. umetnosti.

Prim.: W. Kayser, Das Grotteske 1961; G. Tamarin, Teorija groteske, Sarajevo 1962; O. Bratoš, Bilješke uz teoriju i tipologiju groteske, Umjetnost riječi IX/1965; F. Zadavec, Funkcija groteske v Prežihovi prozi, v zborniku IX. seminar slov. jez., lit. in kulture 1973; in dr.

**IRONIJA** (grš. prestavitev, sprememba, pretvarjanje) — posmeh z videzom resnosti ali celo hvale (Hvalnica norosti), torej izražanje stališča na pretvarjalni način (drža, etološka vrsta); njena učinkovitost izvira iz nepričakovanosti komičnega po navidezno resnem ravnanju. Nujna sestavina: kritičnost-napadalnost; kadar je ta prevladujoča, prehaja i. v sarkazem/zajedljivost (grš. sarkazein = razmesariti).

Satira je posebno ogledalo: kdor gleda vanj, vidi v splošnem obraz slehernega kogarkoli, samo svojega ne.

J. Swift

Satirik je nerazumnej, ki nastavlja slovom mislje pasti.  
Nowaczynsky



dvigni ga, odpri mu vrata / in sodnik naj bo srce! — kritičen je do sebičnosti kot ene izmed stalnih, na zgodovinski trenutek nevezanih človeških slabosti),

ali *do minljivih*, enkratno, časovno, zgodovinsko omejenih napak oziroma neprijaznosti — govorimo o *zgodovinski*, tudi *časovni satiri* (prim. spet Robovo Mladi stražarji: »Mi smo stražarji, korenjaki, / kako nas gledajo ljudje! / Pa pravijo: To so junaki, / ki se marksistov ne boje. / Velike delamo korake, / za nami Ehrlich ropota; / papirnate so naše čake / in glave naše iz lesa ...« — kritičnost in deloma tudi smešnost te Robove pesmi, nastale in objavljene 1936, je utemeljena v zgodovinskem trenutku in je uperjena zoper značilno zgodovinsko prehodno organizacijsko obliko slovenskega klerikalizma, to je zoper organizacijo klerikalne mladine »Mladi stražarji«; brez natančnega poznavanja ali kar doživlja ustreznega zgodovinskega trenutka je ni mogoče docela razumeti: vezana je na povsem določen zgodovinski čas, zato zgodovinska ali časovna satira).

\* *Dodatek o parodiji in travestiji*. Večkrat je mogoče v območju književne (pa tudi drugih) umetnosti naleteti na komično prepesnitev ali oponašanje znanih leposlovnih besedil. Pri tem gre ali za popolno spremembo pogleda (perspektive) glede na tako imenovano »vsebino« in obliko. Poglavitni etološki književni vrsti tega načina sta parodija in travestija. — Parodija prenaša v posmehljivem smislu zunanje značilnosti že obstoječega, dovolj znanega, ponavadi poceni modnega besedila na novo, neustrezno »vsebino«. Travestija obratno: ohranja »vsebino« in popolnoma spremeni pogled nanjo, perspektivo — s tem pa zunanje značilnosti besedila.

\* *Primer*. Znan primer slovenske travestije je Mencingerjeva verzifikacija Pesnika srce (travestija Prešernovega Neiztrohnjenega srca). V njej je ohranil zgodbo, to je spreplet dogajanja, in idejo Prešernove pesmi, ki pa jo je jezikovno oblikoval v koseščini. Neskladnost znane »vsebine« in enako znane »oblike« učinkuje komično. Mojster slovenske travestije je bil Ivan Rob.

Primer za slovensko parodijo navajamo prav tako iz Mencingerja — Cmokavzar in Ušperna (1883): tam je Mencinger karikirano ohranil Kodrov grobi, prednaturalistični slog in mu podtaknil novo »vsebino«; nastala je posmehljiva parodija tako imenovane kodrovščine — literarne grobosti, rokovnjaštva: »Pred vrati volovskega hleva je pak stal Prekleznov edini hlapec, petdesetletni očitno grbavi Cmokavzar, naslonjen na gnojne vile, ker je baš gnoj kidal. Kaplje znoja, kakor piškavi lešniki debele, lezle so mu iz kuštravih las in od zabuhlega obraza za hodnično, o svetem Nikoli zadnjič oprano srajco, katera pod vratom ni bila zapeta. Mož pa sune vile v kot, obriše si nagrbnčeno čelo, svoje tri bradavice na potlačenem nosu in svoja zijava usta nekoliko z rokavom hodnične srajce, nekoliko pa z žuljavo umazano dlano; potem se debelo odhrka, oblasno pljune, svoja usta še enkrat z vso dlano obriše in čez škrbine redkih zob in skozi nosnice, na široko odprte, se mu izdere lepa, do zdaj še ne natisnjena pesem ...«

## Janez Mencinger PESNIKA SERCE

Se groblja kapa, nov de mertvac spusti se not;  
kar mlad život medlejši, razgerne se naprot.  
Kopunam sapo davi, jih čudbe pana miraz,  
kim brusi gled neplažba, zazrejo pak obraz.

Je sonda sploh, de krasna čepina bla bi viš,  
če preč bi parno tenjo odnesel bistri piš;  
sicer čedni vtisk je šobe, rah mika lica blesk,  
če prej bi ga ostavil ožalbe mute tresk.

Drobivši grud se hipno gledavcam brani vid,  
samo srce se kuja, kot ni mu zgrudba prid;  
še žarno clo utripa, puhti navpik gorkost,  
ko da napiha zdrava še hlapa ga krepost.

Je vopros skupni: — sledni kdo tuki je ložen, —  
sigurno bil je svetec, ker ni ves gnibe plen?  
Izderka se nagrobnik, poprej nikomu mar,  
treznivši ga mahobe napis berejo kar:

Tu Bojeslav poet je zagreben nekda bil,  
ki milbe žal in vugo je v pesmih čutil sil  
in viške slave peval je divi mlki v čast —  
gospini puhli, včula ki ni njegovo hlast.

Ko pa za fanta druiga se nje pohod je vžgal,  
nobene več ni pesmi poet od sebe dal:  
Ni molil ne preklinjal, je pustil smeh in jok,  
imetek ves potrošil za žgani slivov mok.

Se anal brig je vsakih in živil tje v en dan,  
na hip je vmrl in valda ne brumni kot kristjan.  
Vsi tulijo: To svetca sigurno ni srce,  
ki živši clo brez cnosti že davno v peklu žge.

»Glej pevca srce v preši!« zakruli tam sivor,  
»če blo bi svetca, najdo bi že sicer odmor.  
Tiše ga veke pesmi branivši mu razplah,  
kim persi mnogo godin ostale so zapah.

Serce to razgermimo pod mili neba bok,  
da gane dan, oberne se nočnih zvezd obtok;  
ko sonca déra drugič pokuca za goro,  
krač urnih primahájmo, dokler še rosa bo.

Kar pevic z lune, sonca je pevskih vtiskov snel,  
jih krogli lok bo neba do jutra natrag vzel,  
ko hlap serce prepuha, prežehta rose tik,  
ne zgane še — do zadnjih zagrebemo ga plk.«

Serce lopate vdriha na plasti cepi dve;  
drobljanca razodeta do druga tam sta dne. —  
Druj dan z lopato, krampom dospeši puk na plan.  
Serce je preč — ginivši kot puhtne katre gran.

1881



4. Sama od sebe se je temu pregledu ta čas ponudila tudi že neka nadaljnja etološka (književna) vrsta, nezdgovinski slog ali pespektiva: *kritika*. Kot njeno nasprotje je treba upoštevati *obrambo ali apologijo*. — Beseda kritika sama na sebi književnikom in sploh umetnikom ni posebno priljubljena; znano je, da jo povezujejo z besedami kri, krivica, kriminal, to pa zato, ker v vsakdanji rabi pogosto označuje umetnostno, tudi literarno kritiko, najhušo nevarnost dobremu imenu slabih literatov. *Literarna kritika* kot poseben izdelek ocenjujočega obnašanja do književnega besedila ocenjuje vrednost tega besedila glede na ustaljeni, priznani okus, glede na tehtnost sporočila, »mojstrstvo izražanja« ipd., kakor smo omenili že nekele spredaj.

Vendar iz vsakdanjega življenja prav tako dobro vemo, da z besedo »kritika« ne označujemo le tovrstne kritike, marveč sojenje marsičesa drugega, npr. različnih družbenih pojavov. Sanitarni inšpektorji, tako beremo v časopisu, so kritično pregledali različne lokale in zlasti stranišča v njih, tržni inšpektorji cene, če jih trgovci spet niso čez noč navili po lastni presoji navzgor, mladenič si na promenadi kritično ogleda mimoidočo najstnico od glave do pet. Skratka gre za značilno življenjsko držo, obnašanje, ki nikakor ni rezervirano samo za literaturo in tudi ne za umetnost v širšem pomenu besede. Tako ni čudno, da se kot perspektiva (nezgodovinski slog) pojavlja v književnih besedilih tudi takrat, kadar ne gre ravno za vrednotenje tega ali onega umetniškega izdelka. V slovenski književnosti se je npr. od konca 19. stoletja že nekajkrat pojavil družbeno kritični realizem, vsakokrat z drugačnimi kritičnimi merili in nameni, vendar vsakokrat z istim, to je kritičnim, sodečim, ocenjujočim pogledom na družbo kot literarno snov: najprej npr. pri Kersniku (Jara gospoda, 1893); potem pri Prežihnu, Kreftu, Kranjcu, Ingoliču in drugih v tridesetih letih tega stoletja, ko so umetniki svojo družbeno kritiko (književno perspektivo, književno ideo-logijo) oprli na znano marksistično spoznanje o tradicionalni družbi kot večnem nasprotju med neposrednimi proizvajalci in lastniki proizvodnih sredstev = porabniki tako imenovane presežne, z delom ustvarjene vrednosti — ter na tezi, da je zato treba neposrednemu proizvajalcu = proletarcu dati vso oblast v roke, naj sam razpola-ga z vrednostjo, ki jo je ustvaril, le tako da bo družba končno pravična, socialistična; potem se je družbeno kritični realizem pojavil pri generaciji povojnih slovenskih pisateljev — Benu Zupančiču, Lojzetu Kovačiču in drugih; ti so glavno nevarnost v novi socialistični družbi ugledali v uradništvu, ki tehnično upravlja z ustvarjeno vrednostjo, pri tem pa marsikaj — preprosto rečeno — pobaše v svoj žep ter si na ta način krepí oblast nad tako imenovanim »malim človekom«, delavcem. (Kritično perspektivo-oceno pisatelj največkrat veže na kakšno osrednjo književno osebo v besedilu; prim. vlogi Kalandra in Jermana v Cankarjevih Hlapcih.)

Posebna oblika kritike ali ocene je *hvalitev*, *hvalnica* (tudi *himna* po latinski hvalnici bogovom), *panegirik* po starogrških slavilnih oziroma hvalivnih govorih. (Kot kratek napis na spomeniku tudi *elogium*, v biografskem smislu *enkormion*.) Hvalivec je vse prej kot nezadovoljen s predmetom svoje ocene

**PARODIJA** (grš. protipesem) — pretirano, zatrkljivo, omalovažujoče posnemanje kakšnega znanega književnega dela (vendar tudi osebe, vsakršnega neknjižnega umetniškega dela ipd.) Njegovo formo p. prenese na drugo, neustrezno »vsebino«, iz neskladnosti nastane komičen učinek. Pojavlja se v vseh knjiž. zvrsteh in vrstah, pogosto kot orožje estetskega okusa (npr. v medgeneracijskih »bojih«, ko skuša nova generacija »podreti« estetski ideal »starega« rodu).

**TRAVESTIJA** (it. travestire = preobleči), gl. levo! Posmehovanje resnemu lit. delu s »preoblečenjem« njegove »vsebine«: na drugačen, v razmerju do »vsebine« neskladen, zato komičen način, na novo povedano znano knjiž. delo. Možna pri vseh zvrsteh in vrstah, vendar je mogoča le, če je njen predmet, »izvirnik«, dovolj široko znan. Sorodna parodiji.

**OB RAMBA/APOLOGIJA** (grš.) — etološka vrsta, nasprotje kritike: v ožjem pomenu govor ali spis, ki brani kakšno osebo, institucijo, nazor ipd. (Gregorčič).

**PANEGIRIK/HVALOSPEV** (grš.) prvotno govor na svečanem shodu: v čast različnim dejanjem, pri Rimljanih že kar kakšni osebi; hvalivni govor; danes etološka vrsta, ki je v bližnjem sorodstvu z odo in himno, njena drža je hvalitev/slavitev.

**ODA** (grš. pesem, petje) — lirski pesem, utemeljena na svečani, praznično privzdignjeni, vzneseni refleksiji/razmisli, dandanes pogosto ogovornega, častilnega značaja: ta je plod resničnega doživljanja in hkrati popolne (spoštljive) distance. Snov: domovina, narava, umetnost, prijateljstvo, resnica, ljubezen, bog, tudi kakšna zelo važna in znamenita osebnost. — Predhodnik: Davidovi psalmi (hebrejska hvalnica, himna, vendar že zelo zgodaj prenesena iz hebrejske v kršč. liturgijo/versko obredje in njegovo slovstvo; od tod na različne načine vplivala na oblikovanje evropskih ljudskih slovstev). Grš. ode od 7. stol. pred n. št. (Alkaios, Sapho, Pindar: pindarska oda je strogo kitico grajena iz kitice, protikitice in pokitice/epode), pri Rimljanih Horacova o., sicer predvsem v humanist. knjiž. (novolatinska verzifikacija), klasicizmu, prosvetljenstvu, potem v zatonu.

Kranjci tvoja zemlja je zdrava,  
za pridne nje lega najprava,  
polje, vinograd,  
gora, morje,  
ruda, kupčija  
tebe rede.

Za uk si prebrisane glave,  
pa čedne in trdne postave;  
išče te sreča,  
um ti je dan,  
najdel jo boš, ak'  
nisi zaspan.

V. Vodnik, prvi dve kritici iz  
Pesmi na moje rojake, 1806



(prim. Vodnikovo Pesmo na moje rojake) in tako je hvalnica tudi edina oblika literarne kritike, ki jo vsi pisatelji vzamejo dobrodušno in z zadovoljstvom na znanje (»pohvalna ocena, kritika«).

\* *Opozorilo*. V naravi človeškega mnogoobličnega početja je, da se takšne perspektive nikdar ne tvorijo v čistosti tiste shematske narave, kakršni je podvržen red tele knjige. V živem književnem besedilu se tvorijo zmeraj novi, najrazličnejši sprepleti vsakovrstnih pogledov; to sodi pač k izvirnosti besedila. — Kar zadeva hvalnico, naj za ta del priključimo v spomin znamenito poznosrednjeveško »Hvalnico norosti« (1509) Erazma Rotterdamskega; polna zunanega humorja pričrkuje, kako odličen človeški rod da so norci in za kolikšno škodo so učeni, modri moške na svetu. Za navidezno hvalo pa tiči ostra obsodba mnogoterih človeških slabosti, ki so se v srednjem veku na debelo razpasle; tako je hvalivna perspektiva samo navidezna, posmehljivo kritični učinek pa zaradi takšne pomenske prenesenosti toliko večji.

Pogostna oblika hvalivne perspektive je *idiličnost* (idila, slovensko selanka, čeprav pol pozabljeno: izraz je nastal okoli 1850 v tesni naslonitvi na zgodnjeromantično pojmovanje idile kot srečnega, mirnega življenja na kmetih, sredi narave, na vasi = selu, sredi na novo najdene »enotnosti narave in duha«).

Ena najbolj znanih slovenskih idil = hvalnic narave in prvinskega, »nepokvarjenega« življenja na kmetih je Tavčarjevo *Cvetje* v jeseni (1917); podobno znana, čeprav literarno neprimerno manj zanimiva je obsežna Stritarjeva idila Gospod Mirodolci (naslov! — 1876).

Redkejša je *obramba* ali *apologija*; za ta del znani so v slovenski književnosti Gregorčičevi verzji V obrambo (1882), pesniški ugovor zoper Mahničevo enostransko in predvsem filozofsko ter politično nazorsko kritiko njegovih poezij. Najpogostejše se obramba kot posebna perspektiva pojavlja neposredno vezana s kritiko: socialnokritični realizem tridesetih let npr. je s svojo kritiko obstoječega družbenega (kapitalističnega) reda hkrati branil izkoriščanega proletarca, malega človeka.

5. Človeku je bil svet, v katerem živi, zmeraj mnogotera neznanka, skrivnost; neznane so bile mnoge sile, ki urejajo reči v njem, neznan smisel vsega živega in neživega; za prav številne reči ni zmogel dobiti prave razlage. Zato si je začel razlage izmišljati. Izmisli si je bogove, skrita nečloveška ali polčloveška bitja, kot so vile, povodni moške, vedomci, torke, škrti, rojenice, sojenice. Nastale so *balke*. Vse živo se je zadelo razpeto med večnim zlom in dobrom, človek je v službi večnega boja med zlom in dobroti, iz tega so nastale *pravilice*. Izmišljeni razlagi je moral prilagoditi podobo sveta; tako se oblikuje in osamosvaja posebna *pravililčna perspektiva, mit*. Tega ni najti samo v starih pripovedkah, saj je v mnogoteri stvari svet uganka še danes. Tako mit danes ni le prastara bajka o božjih bitjih, ki skrbijo za red in smisel med ljudmi, kakor je to bil v stari Grčiji, marveč je izraz siehernega takšnega

**IDILA/SELANKA** (lat. iz gršč. — sličica, podobica) — etološka vrsta, nasprotje dramatično-tragičnemu. Že po Teokritu (ok. 300 pred n. št.), s katerim naj bi se začel razvoj evropske i., je i. utemeljena z umirjenjem, utišanjem, spokojnostjo: v otipljivem svetu jo predstavlja mehek travnik v skalnatem zavetju, s studencem pa brezami in bukvami, ki se sklanjajo nad njim, s šumenjem čebel, z vinorodno trto ob robu, z naravo, ki je vsa naklonjena in radodarna, tako da je človek sredi nje ves miren in srečen, brez problemov, potešen. — Svojčas pogostna v t. i. bukolični (arkadični, pastirski) poeziji = poeziji, ki iz odpora idealiziranem naravnem, odmaknjenem pastirskem okolju (pogosto v antiki in renesansi, pa tudi v baroku in kasneje; pri nas npr. pri Stritarju in Preglju).

**BAJKA** — domišljijaska ljudska pripovedka, na starih poganskih verovanjih utemeljena razlaga sveta, njegovega nastanka, sil, ki mu vlada (značilno posebejnih v različnih nečloveških in polčloveških prikaznih: sojenice, rojenice, žalik-žene, netek, škrtanje, povodni mož itd.) Pogosto enačena z mitom, le da celostnega, zaokroženega mita Slovani nimamo, saj je pokristjanjevanje stari poganski verski mit zatrla, ohranil se je le v drobcih, v značilnih običajih (kurentovanje, zeleni Jurij ipd.) oz. bajkah (Trdina, Kelemina). V antičnih pa tudi kasnejših knjiž. so bile b. pomemben snovni vir.

Prim.: J. Kelemina: Bajke in pripovedke slov. ljudstva, 1930; M. Matičetov v ZSS SM 1, 1956; M. Bošković-Stulli, Narodna bajka kao umjetnost riječi, Umjetnost riječi XII/1968 idr.

**MIT** (gršč. beseda, pripoved) — pripoved o bogovih in skrivnostnih bitjih, kasneje tudi o imenitnih junakih. S takšnimi zgodbami zvečine religioznega značaja si je skušal prvinski človek odgovorjati na vprašanja o stvarjenju in delovanju sveta, smiselnosti življenja, o silah, ki vladajo človekovi usodi. Vse so izmišljene, vendar na natančni logiki, ki vidi svet kot nenehno nasprotje med dobrim in zlim (v kršč. mitu: bog-hudič), med minljivostjo in večnostjo, srečo in nesrečo, skratka v dinamičnih opozicijah. — Ločimo 1. etološki m. (gršč. aitia = vzrok), ki razlaga vzroke naravnih pojavov (nastanek človeka, živali rastlin ipd.) in 2. pol zgodovinski m., ki je deloma na-

**Slavoljub**. Krasno zahaja tam sonce za gore visoke. Njegovo rumeno lice se še koplje v bistrh valovih Drave, ki se dereča po dolini krivuda. Nje mogočni šum se skladno ujema s petjem veselih ptic po logih in dobravah. Bagrena zarja obliema pečine velikanskih gor in sivi oblaki se prelivajo v večernem rumenilu. Bolj in bolj se jame temniti in tiha noč pade na zemljo. Večerni zvon se razlega po dolu. Molé in pojé se vračajo spehani seljani v domača sela, kjer jih že pod košato lipo sicer prosto pa vkusno pripravljena obed pričakuje. — Na vzhodu prisa je blede luna izza gor. Miloslado obseva lica mile družine pod lipo in med njo snežno belega starčka Slavoljuba...

B. Janežič, Slovenska bčela 1851

— Svet je po pripovedovalčevi sodbi lep, miren, barvit, srečen, svečan, skratka brez skritih zahrbtnosti in nadlog, idila.)



motrenja sveta, ki si v tem svetu prizadeva najti učinkovite, resnične ali izmišljene simbole pravičnosti in smiselnosti: kralj Matjaž je že tak mit, maršal Tito kot pojem borca za svobodo (smisel) in družbeno pravičnost prav tako. — Podobno velja za *legendo*, ki je prvotno bila izbrano berilo iz svetniškega življenja, posebno o neomajnem bojevanju z grehom; danes izraža pojmovanje življenjskega smisla v nenavadni, slavni uspešnosti, v neke vrste izvoljenosti: legenda o Che Guevaru je legenda o prav svetniškem in hkrati uspešnem gverilskem boju za nacionalno in družbeno svobodo južnoameriških delovnih ljudi; legenda o Miru Cerarju je legenda o njegovih bleščečih telovadnih uspehih, ki so ga napravili slavnega in jih prav gotovo zlepa ne bi mogel kdo ponoviti.

Na drugi strani svet kot neznanka kar naprej narekuje perspektivo *uganke* (uganka ali *enigma*), ki jo v likovni umetnosti poznamo iz znamenite sfinge (bitje z živalskim trupom in človeško glavo, brez znanega pomena), v književnosti iz najrazličnejših oblik besedil; od preproste dvovrstičnice

Brez vust govorim,  
nezastopnim molčim.  
(*Bukve, knjige; Vodnik*)

do tiste, ki se kot vprašanje »Kdo je morilec?« razteza skozi dolgotrajne, špehnate kriminalke in detektivke. — Odgovor je pri književni uganki na koncu zmeraj čist in jasen, dražljiva je vmesna perspektiva, ki skuša s posebnimi postopki bralca-uganjevalca zavesti na napačna pota in ga končno presenetiti z nepričakovano rešitvijo.

To bi bile nekatere tipične etološke (književne) vrste; pojavljajo se zmeraj in povsod v življenju, neodvisno od književnega besedila, kot značilne drže — kot znamenje posebnega osebnega doživetja snovi ali motiva, ki pa kljub svoji predliterarnosti neizbrisno zaznamujejo književno besedilo.

## Ideja ali misel, Ideologija književnega besedila

Ko je Stritar 1885 v Ljubljanskem zvonu kot prvi pri nas poročal o francoskem naturalizmu, je spotoma, med pisanjem, na zanimiv način opredelil tudi dvoje pojmovanj ideje ali misli v književnem besedilu:

1. »Do sedaj je bilo tako: ko je hotel pisatelj pisati roman, imel je najprej kako misel, resnico, idejo, katero je hotel utelesiti in postaviti v življenje. V ta namen si je izmislil primerno dejanje, za to dejanje primerne osebe, značaje ljudi, kakršni so in morajo biti ... Vse to je oživil z življenja duhom ...«

2. Na drugi strani pa naj bi se naturalizem ravnal po drugačnem receptu: »Vzemi nekaj življenja, čim bolj grdo, ostudno in smrdljivo, tem bolje. In to nam opiši tako, da vse kakor zares z očesom vidimo, z ušesom slišimo in z nosom duhamo; in če se ti naposled ne posreči pripraviti svojih bralcev do tega, da se jim gabi dušno in telesno, to ne boš

stal na zgodovinski osnovi (v gršč. npr. bojevanje grških junakov z bogovi in pd.) Danes beseda večkrat označuje dejanja in ljudi, ki so spriču svoje nenavadnosti, pomembnosti, usodnosti in posebnih moči še komaj verjetni.

Prim.: G. Krek, Vážnost ustnega slovtva (tradicionalne literature) kot Izvirnik basnoslovju (mythologiji), Zora 1/1872; A. Ocvirk, Teorija primerjalne lit. zgod. 1936, 21957; idr.

**PRAVLJICA**, prvotno besedilo, ki se pravi, pripoveduje; od tod pri Jurčiču in Levstiku oznake za zgod. utemeljene, zgodbeno zaokrožene govorice, sage: Levstik jih preda diaga kot snovni vir novelam, Jurčič v marsikateri svoji zgodnji pripovedi poudarja, da je posneta po ljudski pravljici (Dommen). — Kasneje pomenski premik v: krajšo prozno pripoved o čudežnih/fantastičnih dogodkih, predmetih in zmožnostih, brez časovne/krajevne opredelitve (»nekoč v deveti deželi«), zoper izkustveno pamet in znanje o naravnih zakonitostih; vendar v lastnem pravljiskem svetu, ki ga vzpostavlja pravljicaški subjekt, logična, koherentna. — Etična osnova je kar se da enostavno in pregledno nasprotje med dobrim in zlim, pri čemer je za konec dobro nagrajeno in zlo kaznovano. — P. je ena najpogostnejših knjiž. vrst v ljudskem slovtvu, po nastanku verjetno iz orienta (najbolj znana zbirka orient. pravljic Tisoč in ena noč), razširjena v antiki (Homer), z naslonitvijo na ljudsko pravljico se je razcvetela za časa romantike (brata Grimm), takrat tudi kot rafinirana, manj naivna, »neotroška« knjiž. tvorba (E. T. A. Hoffmann), kasneje pri Wildu, Wolkerju, Mirze-lu in dr. Ker je prvotna ljudska p. blizka otroškemu pojmovanju sveta, je p. danes ena najbolj razširjenih vrst otroške književnosti (pri nas Perocijeva, L. Kovačič idr.)

— V glavnem pa temelji predvsem na posebnih, naivni omeni sveta, zato jo pojmu-jemo kot etološko vrsto, ki se ne pojavlja le kot pripoved, torej knjiž. vrsto, marveč tudi kot igr (Golia, Triglavsko bajka), ope-ra (Mozart, Carobna piščal), slika itd.

Prim.: A. Ocvirk, Teorija primerjalne lit. zgod. 1936, 21975; O. Hudaes, Pravljico na zatožno klop, NO XI/1958; M. Matičetov v ZSS SM I, 1956; K. Brenk, spremna beseda h Grimmovim pravljicam, Kondor 23, 1958; J. Vidmar, spremna beseda k Wildovim pravljicam, Kondor 27, 1959; F. Vodnik, O izvoru in pomenu pravljic (Od obzorja do obzorja) 1972 idr.



nikoli pravi 'naturalist'. Ljudi nam kaže v vsi svoji telesni in duševni nesnagi ... Pojasnimo nekoliko z vzgledom ta nauk. Zola nas pelje na kmete. Ko pridemo do vasi, menimo, da pojde mož najprej z nami v kako hišo, pač v najčednejšo, morebiti k samemu županu, da nas seznanijo s tem poštenjakom. Ne tako! Ravno smo zaloputnili vrzelj za seboj, ko začne mož vihati nos ter vohati poželjivo kakor lačen paglavec, gredoč mimo kuhinje, v kateri jemlje gospodinja ravno kruh iz peči. Na to nam pokaže s prstom — svinjak. In zdaj je veselje videti moža v svojem elementu. Začne se ogledovanje in preiskavanje in popisavanje, da se več naučimo v četrti ure, nego prej v dnevih in letih. Prej smo imeli samo neke nedoločne, nejasne pojme, zdaj vemo, kaj je prav za prav svinjak. Prej smo videli samo lupino, zdaj smo prišli stvari do samega jedra. Same vnanjosti smo videli prej, zdaj smo spoznali pravo bistvo svinjakovo. Pokaže nam naš vodnik raztrgano streho, prešteje nam vsa rebra, ki ji mole iz okajene slame in mahu ...» itd.

K prvemu odlomku: Prvo pojmovanje vloge, ki naj jo ima misel ali ideja v književnem delu, nam je nekako znano, saj ga vsakodnevno gojimo. Starejše poetike — vse noter v 18. stoletje, npr. Gottschedova, od šolskih pa marsikatera še dandanašnji — so trdile, da se mora sleherno umetniško ustvarjalno delo začeti iz abstraktno oblikovane ideje, »morale«. Tej mora — prav v smislu Stritarjeve pouka — pisatelj poiskati primerno snov in jo potem oblikovati po trdnih in veljavnih pravih pesniške umetnosti. Hegeljska filozofija pravi temu učeno »počutenje ideje«, preoblečenje misli, ki je sicer dojemljiva le razumu, v oblike in snovi, ki jih človek zmore dojemati s čuti (z vidom, sluhom, okusom, vohom, otipom — kajpada v eideičnem smislu) in eventualno preko takšne zaznavne predstave prvotno idejo na novo vzpostaviti, rekonstruirati. — Pri nekaterih književnih vrstah je kot pravilo obstajala še zahteva, da naj se takšna ideja-morala na koncu besedila tudi izrecno izpostavi, zapiše (basen in druga, zlasti »vzgojna« besedila, recimo za mladino ipd.). Ustrezna ideja — morala je torej tisto, kar daje književnemu besedilu smiselnost, pomen; brez nje književnega besedila ni.

K drugemu primeru: V drugem primeru pa je zadeva malce drugačna. Pisatelj tako imenovane misli-ideje ne razkazuje na očiten način; nikakršnega »blagega, vzvišenega smotra«, kakor bi to zahteval Stritar, ni izvesil. Nobena od pripovedovanih oseb ni posnemanju priporočljiva. Zdi se, ko da je edini pisateljev namen, kar se le da zvesto v govor prenesti svet, kakršen je; brez izbirlivosti in brez olepšav. In vendar obstaja pri tem vprašanje, ki se ponuja samo od sebe: Kakšno prepričanje mu narekuje tovrstno početje? Če je namreč življenje samo po sebi največja zanimivost, zakaj potem pisatelj raje bralcu kar se da enostavno in učinkovito ne svetuje, naj to življenje vsakodnevno opazuje, namesto da bi se mučil s prebiranjem leposlovja? Pisatelj tega ni storil, ker se je — preprosto rečeno — vendarle bal, da bralec, brez vědnosti o silah, ki po njegovem prepričanju svetu in življenju vladajo, brez ideje, filozofije o tem, tega sveta enostavno ne bo prav razumel. Naturalist je potihem

## zapliski

Niti na misel mi ne pride, da bi imel to za napako, da niste napisali pravega pravega socialističnega romana, »romana s tendenco«, kakor pravimo Nemci, kadar hočemo poveljčevati socialne in politične nazore avtorja. Tega nikakor nisem mislil. Čim bolj skriti ostanajo avtorjevi nazori, toliko bolj se umetnino.

Engels M. Harkness, 1888

Pri spočetju in zapisanju svojih del mora dramatičen pesnik videti v svoji domišljiji — sicer še niso gledališne igre. Mislec še ni umetnik.

J. Jurčič, beležnica

Ideja plane v dušo, z njo plane tisoč obrazov, tisoč zapletkov — izlušči idejo, očisti jo, zaluči v kot vseh tistih tisočero obrazov in zapletkov, zakrči ideji najbližjo, gladko pot, brez ovinkov, mostov in plotov — to je umetnost, to je delo! Vsaka beseda, ki jo napišeš, mora tako rekoč dihati po tisti poglavitni ideji, drugače je beseda nepotrebna; vsak obraz, ki ga pokažeš, mora imeti v očeh, na licih, na ustnicah izraz tiste ideje — drugače je nepotreben ...

iv. Cankar

Od njega (umetnika) zahtevajo, naj ustvarja in obenem pedagogizira. To ni umetnikova dolžnost; umetnik naj ustvarja, kritiki in drugi podobni ljudje pa naj pedagogizirajo. Kadar Jakopič naslika sliko, ali naj še napiše razpravo, kako naj jo ljudje gledajo in kaj naj si pri tem mislijo? V momentu ustvarjanja ni sploh nobenih računov več.

O. Župancič, Obiski 1911

## leksikon

187

**LEGENDA** (lat. branje, kar se mora brati) — prvotno: izbrano poglavje iz življenjepisa svetnikov, brano v cerkvi; potem poimenovanje vseh pripovedi o življenju in trpljenju svetih oseb, o čudežih v zvezi z njimi; danes pripovedi o slavni, uspešnih ljudeh (Nazor, Legende o drugu Titu). — Etološka vrsta, v knjiž. verzificirana ali v prozi, v okviru različnih knjiž. zvrsti; temelji na nedvoumni veri in občudovanju.

Prim.: A. Ocvirk, Teorija primerjalne lit. zgod. 1936, 21975; idr.

**IDEJA/MISEL** (grš. pojem, lat. podoba, misel, pojem) — v lit. vedah različno pojmovana; predvsem: 1. kot zamisel = ideja za knjiž. delo; 2. kot miselno sporočilo knjiž. besedila. Ker jezik že zdavnaj več ni le sistem znakov za poimenovanje različnih snovnih predmetov, marveč tudi medij človekovega duhovnega življenja, nastajajo v njem besede-pojmi o docela abstraktnih predstavah (o smislu življenja, o namenu, obnašanju reči in bitij, o dobrem in złem ipd.), ki čutno niso dojemljive (recimo že kar beseda-pojem »misel«). Zato premore vsaka jezikovna/literarna formulacija — hočeš nočeš — poleg poimenovalne funkcije tudi to, misleče razumevanje sveta. To razumevanje je ideja in je lahko različno, pa tudi izrecno ali samo vsebno, neizrecno. — Najbolj splošno razlikovanje je tisto, ki ga poimenujemo z opozicijo idealistično-materialistično; idealistično, če smo zelo preprosti, meni, da obstaja pred nastankom vsega gmočnega/materialnega ideja, neko skrivnostno/metafizično bistvo stvari; materialistično je prepričano nasprotno — da so namreč vse ideje izraz materialnih razmerij v svetu, zlasti kajpada v človeški družbi (marksizem). — Ideje veže filozofija v različne sisteme (filozofije), ki se v lit. besedilih pojavljajo na različnih, neposrednih (ideoloških), pa tudi kar se da posrednih, manj opaznih ravneh (motivacijski sistem: npr. kot pozitivistična trojica okolje, zgod. trenutek, dednost v natur. besedilu; ali kot jezikovna stilizacija, knjiž. perspektiva: reišem/novi roman z brezosebno pripovedjo ipd.) Ker je misel/filozofija razumska konstrukcija, se lit., zlasti tista, ki se ravna po aristotelski mizezi, izogiba njenemu izrecnemu izpostavljanju (tendenci), tako jo je treba iz besedila izluščiti z natančnim členitvenim postopkom.

Prim.: J. Glazer, Pismo o ribiču, LZ 1914; I. Dornik, Pomen etičnih vrednot v umetnosti, Čas IX/1915; J. Vidmar, Neiterarni



globoko prepričan, da je človek v vsem izid podedovanih lastnosti, okolice, v kateri mu je dano živeti, in vzgoje oziroma zgodovinskega časa, v katerega ga je potisnila usoda; sleherno njegovo ravnanje je mogoče pojasniti s temi tremi »determinantami« (dejavniki, določujočimi smer in cilj). Zato se kar naprej natančno posveča raziskovanju rodbinskih verig in členitvi družbenih razmer kot seštevku zgodovinsko spremenljivega časa ter interesno različnih družbenih plasti.

Najbolj znani slovenski naturalist Govekar je v LZ 1897 sam pojasnjeval nastajanje svojega romana V krvi (1896) takole: »Zanimiv je spocetek in razvitek romana V krvi. Pisatelj je čital med dnevnimi beležkami tržaške Edinosti l. 1895 v pet-, šestvrstični notici o mnogoglavni familiji, pri kateri je statistika dognala, da je v njej že do petega kolena dedna — nemoralnost, kleptomanija in tuberkuloza. Bile so navedene tudi številke. Ta zanimiva beležka je spomnila pisatelja tudi na neko žansko rodbino — pisatelj je sam lžanec! — v kateri je opazoval isto hereditarno (dedno, op. M. K.) bolezen, nenravnost idr. Posledica je bila, da je porabil to idejo v obliki kratke črtice...«

Torej je zdaj naenkrat ideja kot smisel vsega snovnega in podobnega v besedilu neki skriti nazor, ki v romanu ni nikjer izrecno razložen; ostaja skrit; pa vendarle pogojuje izbiro snovi, zasnovo književnih oseb, slog, torej pomeni neko silo, ki veže številne ravni književnega besedila v smiselno in enotno celoto.

Na ta način je lahko »ideja« kar se da široka in mnogoobrazna, lahko kar kakšna značilnejša življenjska, nazorska drža, perspektiva. — Ko je svojčas Izidor Cankar vprašal Ivana Cankarja: »Kaj je vodilna misel tvojih spisov?« je dobil odgovor: »O tem skoraj ni mogoče govoriti.

Vendar pa je vsak moj spis priča velikankega optimizma. Kritiki so me imeli za pesimista. Tepci! V prvih časih sem bil žalosten in nezadovoljen; to je bila bolezen mladega študenta, ki je lačen, ne pa pesimizem. Jaz sem optimist ves, kar me je.«

Tako tudi ne more biti čudno, da se ideja lahko izkaže kar v posebni oblikovni stremiljivosti (pa čeprav smo navajeni misliti o obliki kot nekakšnem nasprotju »vsebin«, torej tudi ideji): ideja lirске pesmi je lahko enostavno nova forma. Tovrstne idejnosti je v literaturi razmeroma malo, tem pogostejša pa je v likovni in glasbeni umetnosti. Skladatelj Anton Lajovic je ob priložnosti izjavil: »Mene je tačas gnalo, naj bi ustvaril take slovenske pesmi, ki bi v vsakem tehničnem pogledu bile dovršene in bi v nasprotju z našo dotedanjo muzikalno produkcijo imele resnično in veliko notranjo intenziteto. Moj ideal je bil, v takih pesmih prinesiti lepo vzbočeno melodično linijo v pevskem glasu, v klavirju pa rahel in stviri ter ubranosti primeren in značilen način spremljanja.« — In če je mladi Cankar zapisal: »Moje oči niso mrtev aparat, moje oči so pokoren organ moje duše,« se to ne sliši prav nič drugače: z nazorom-idejo je upravičil kar se da osebno pisanje zoper naturalistično hladno, brezosebno, »mehanično« slikanje, fotografiranje; izrazil je eno temeljnih idej svojega pisanja, najrazvidnejšo prav v posebnem jezikovnem slogu, »obliki«.

problemi, LZ 1930; Isti, K poglavju o moralni, LZ 1930; V. Martelanc, O Cankarjevem svet. nazoru, Sodb 1937; I. Grafenauer, K razvoju naziranj o razmerju med umetnostjo in pravnostjo, Čas XXXIV/1939—40; T. Kermauner, Literatura in ideologija, Problemi VIII/1970 idr.

**PROBLEM** (gršč. naloga, ki jo je treba rešiti) — v knjiž. vznemirljivo, nerešeno vprašanje, zato pogosto pobuda za nastanek besedila oz. miselnega, nazorskega, duhovno ozadje knjiž. umetnine. Tkim. problemizacija teksta: zasnova knjiž. besedila kot p. (problemska drama; kriminalka), po Bahtinu eden izmed pogojev za razcvet sodobne, zlasti pripovedne lit. Gl. tudi »ideja«!

**POANTA** (fr. konica) — udarno mesto v tekstu; v ožjem pomenu kratka fraza, polstavka z vso pomensko ostrino in nepriznovanostjo (»preobrat«) — jedro v šali, kratki pripovedi, pesmi ipd. Širše: najtehtnejši, večkrat zaključni, tudi presenetljivi pomen knjiž. besedila. Ni nujno, da je zapisana izrecno, mogoče jo je razbrati iz zgodbenega/sižejskega zaključka, iz značilnega končnega prizora ipd. Sodi v ideološko plast knjiž. besedila.

3. Poseben primer nasprotna skrajnosti, bližje Stritarjevemu napotilom, je tako imenovana *tendenčna ideja* ali kar *tendencia* in tendenčna književnost. V takšem primeru vključuje avtor književno besedilo v neposredno družbeno dogajanje, tako da bolj ali manj naravnost poziva bralca k različnim družbenim dejanjem in ravnanjem. — Značilna za ta del je npr. naša partizanska literatura, ki je nastajala v letih nemške, italijanske in madžarske okupacije našega ozemlja 1941–1945. Takrat se je slovensko ljudstvo vzdignilo v upor, mobiliziralo v ta namen vse sile, tudi književnost. Pesem in kratki dramski prizori (skeči) naj bi naše ljudi spodbujali za boj, pozivali omahljivce, dajali za zgled junake, navduševali.

\* Primer: Partizansko slovo

Večer je. V breze veter se zaganja,  
tovariši so že odšli naprej,  
sama sva sredi teh samotnih vej.

Z menoj, dekle, si žalost vso nosila,  
ah, kdo bo nosil žalost zdaj ...  
Z menoj si boli in radost delila,  
ah, kdo, kdo jih delil bo zdaj?

Še dosti, dosti bi povedal,  
a vse besede v prsih mro.  
Samo še to: da rad pogledal  
poslednjic v tvoje bi oko.

A zdaj odidi, pojdi zdaj domov,  
žrtvuj se in ne straši se grobov,  
če vrnem, vrnem se, ko svet bo nov!  
(Karel Destovnik-Kajuh 1942)

Značilno ljubezensko vložno lirsko pesem s prastarim motivom poslavljanja dveh zaljubljenec je pesnik na koncu opremil s pozivom, ki je na prvi pogled namenjen le ogovorjenemu dekletu, češ naj se ne straši grobov, naj se žrtvuje za novi svet, vendar ima ta odgovor slogovno vrednost retoričnega vzklika: zaključni klic je namenjen v posnemanje in v ravnanje vsakomur, ki bi pesem bral. Če k temu dodamo še znanje, da je Kajuh svoje pesmi sam zanosno recital na različnih partizanskih prireditvah-mitingih, je takšen namen še očitnejši.

S tem smo navedli primer dobre tendenčne literature, to je takšne, pri kateri tendencia ni kvarno vplivala na lepотно vrednost besedila; Kajuhova pesem s svojim resničnim lirskim čustvom še danes učinkuje na bralca. — Zvečine pa je tendenčnost slabo spričevalo za književno besedilo, in to predvsem iz dveh razlogov:

a) ker poudarja in rešuje dnevno sveža in dnevno minljiva vprašanja, rada povzroči naglo »zastaranje« besedila; besedilna zanimivost usahne takoj,

Vsaka resnična umetnost je tendenčna, ne po svojih geslih, ne po svoji idejni usmerjenosti, ampak po tisti notranji pisateljevi orientaciji. Pisatelj brez svetovnega nazora, brez svojega gledanja na svet, ali se vam res zdi mogoč? Pisatelj v bistvu popisuje in ne propagira. Mi bolehamo na tem, da imamo malo oblikovalcev. Klopčičeva pesem je socialna umetnina. Krleža je socialni borec: kdo trdi, da ni umetnik? Proza Miška Kranjca je umetniška in socialna, a vendar ne programatična! Kref-tovi Celjski grofje so svojevrstno delo ... Komur ni socialni progres duhovna, kako bi rekel, ni njegova resnična socialna in življenjska nujnost, ta ostane propagandist, nikoli pa ne bo umetnik.

J. Kozak

Vse kar pišem zadnje čase, je tendenciozno; v drami ali v noveli povem tisto, kar mi je ravno najbolj pri srcu in kar bi v članku ali v eseju ne mogel tako jasno in tako odkrito povedati. Pripovedovanje kake ljubezenske zgodbe brez namena in pomena ni drugega kot navaden babji trač ...

IV. Cankar v pismu K. Cankarju  
17. 5. 1901

Elementarni estetski zakon ... je izražen z zahtevo, da bodi pisatelj objektivno stvarjen in nepristranski do življenja, ki ga oblikuje. Ta zahteva ne govori samo zoper grobo tendenčno pisateljstvo, ki rezko deli svet na dva dela, na svojega in sovražnega, na katerega potem koplji temne barve, marveč zahteva od pisatelja skoraj nezmotljiv čut za vrednost in pomembnost življenja, ki ga prikazuje. Ne precenjuje naj ga in ne omalovažuje ...

J. Vidmar, 1932

Na vso moč smo se potrudili, da bi te historijce imele čim več dobrih strani. In le pogledimo: takoj prva dobra stran je ta, da je morala od spredaj in ne od zadaj, kakor je bil doslej običaj. To pa smo storili zato, da se čitatelju ne dogodi kakor onemu, ki je mislil, da je senca za oknom njegova ljubica, a ga je potem obilila njena teta z golido mrzle vode: tu gleda huda teta iz odprtega okna, da stori vsak, kakor se mu zdi ...

I. Šorli, začetek iz Zgodbe o nekaterih krščanskih čednostih in nečednostih  
LZ 1921

**TENDENCA** (lat. težnja, napetost) — je lahko le znamenje težnja v neki miselni in utilitarno prepričevalni učinek; pogostejše pa v zvezi »tendenčna lit.«, to je lit., ki na silo in za vsako ceno sili v ospredje kakšno bolj ali manj aktualno, praktično idejo (recimo propagandno, moralistično). Kot takšna nasprotje larpurizizmu. — Seveda je vsaka lit. na neki način tendenčna (Cankar) in v načelu tendenčnost ne zmanjšuje estetske vrednosti knjiž. besedila; zmanjšuje ga le takrat, kadar tak ali drugačen propagandni namen potrebuje knjiž. formo za kar se da učinkovito plasi-ranje dnevno porabne in minljive ideje.

Prim.: M. Krleža, Uvod v teze o tendenci, NSodb II/1954; isti, O tendenci v umetnosti, NSodb VII/1959; J. Martinović, Probiem tendencije u strukturi proznog knjiž. djela, Izraz XIX/1975; in dr.



kakor hitro zgine njena »ideja« z »dnevnega reda«, iz območja dnevnega zanimanja;

b) ker skuša bralca za vsako ceno pridobiti za nekaj *zoper* nekaj, kaže življenje v poenostavljeni, črnbeli, torej življenjsko neustrezni, neresnični obliki; tisto, za kar je treba namreč bralca-poslušalca pridobiti, mora biti dovolj vabljivo, neoporečno, brezmadežno, spoštovano, smiselno – ono drugo, od česar pa ga je treba odvrtiti, mora biti kar se da nespodobno, nemarno, oporečno, omadeževano, sploh ne spoštovano in kar se da ponižljivo.

\* S tem v zvezi se v umetnosti večkrat pojavljajo naziranja, da mora biti umetnina temu ali onemu namenu neposredno koristna, torej tendenčna. – Iz novejšega časa je za ta del znamenit socialistični realizem, to je literarni nazor in gibanje, ki trdi, da mora biti književno besedilo (pa tudi slika, kip, skladba) kolikor mogoče realistična, hkrati pa da mora bralca vzgajati, da bo kar se da zavzeto gradil novo socialistično družbo. Zato se v tej književnosti zelo radi kažejo zgledni, prizadevni delavci, ki jim ni žal nobenega truda, nobene žrtve za skupno dobro. Socialistični realizem se je kot splet umetnostnih pravil zoblikoval v Sovjetski zvezi tridesetih let; pri nas je svoj najmočnejši razcvet doživel neposredno po zadnji vojni, nekako 1945–1950. Vsi mladi pesniki so takrat prisegali nanj; eden izmed njih je npr. v lirski pesmi tožili, da se spričo bolezní ne more udeležiti udarniškega dela na mladinski progi in si zato ves onemogel želi biti vsaj železniški prag, ki bi ga podložili pod tračnice: da bi vsaj tako kaj pripomogel. – V Nemški demokratični republiki so skušali celó teoretsko opisati in poudariti posebne socialistične književne vrste – to je takšne, ki so neposredno namenjene vzpostavljanju socialističnih odnosov: brigadni dnevnik, skica. Brigadni dnevnik, ki se je tam razširil okrog 1960, piše brigadni kolektiv in je izraz brigadnega skupnega življenja in dela, zato so ga morali nekaj časa študirati mimo literarnih kritikov in zgodovinarjev tudi politični in gospodarski voditelji (v pičlem letu je na ozemlju NDR nastalo najmanj sto primerkov takšnega teksta); njihova literarnost ni razvidna le iz delavskih književnih portretov-slik, scen, vloženih pesmi in zgodb, marveč predvsem iz močno čustveno ugašenih poročil o delu in o medsebojnih odnosih (po U. Langspach, Das Brigadetagebuch, 1961). Podobno velja za novo skico-črtež kot reportažno realističen, udaren, kratak, zoper kapitalizem učinkovit zapis (nasprotniku servira dejstva, zato tudi »literatura dejstev« ali »literatura faktov«; prim. G. Seifert, Sinn und Gestalt der Literarischen Skizze, 1961). – Vse te književne vrste so kot vrste pretežno utemeljene na posebej izbrani in poudarjeni tendenčni ideji. Splet idej-misli, predstav in pojmov, njihovo celoto v književnem besedilu imenujemo *ideologija* književnega besedila. Izraziti je ni mogoče le literarno; mnogo jasneje, čisteje, neposredneje se z ideologijo ukvarja filozofija, politika – nepogrešljiva sestavina je tudi v neliterarnih umetnostih. Torej je v književnem besedilu nujna, ni pa zanj izključno prepoznavna; enako razvidno in uspešno se pojavlja zunaj nje.

Thema o prešestvu... je bilo in bo neogibljivo v poetičnih izdelkih, posebno v romanu. Globok razloček pa je, če se prešestvo zgodi z naravno prisilnostjo (pobrebnostjo), v čemer naravni... motivi skupno delajo – saj duh in telo se ne moreta v življenju tako kakor na papirju deliti ali ločiti – ali pa če izvira prelomljenje zvestobe do moža ali zaročene žene iz fizične nenasitnosti, kakor se to zgodi pri ženskih Don Juan-ih, ktere nam riše George Sand, ki mečejo kot ožete pomeranče može za vrstjo od sebe in frče kot čebele od cvetke do cvetke, nikdar site. To nam ne dopade. Mi imamo naravnost vcepjeno, ločimo se od Francozov. Francozi imajo komedije iz te teme; mi moramo imeti tragedije, tragičen konec. Umrli nas mora kazeti, ktero naravno moč nadene za greh, ki ga ne opravičujemo. Celota, moč naravnost se v tragičnem koncu vzdigne zoper napad posamnega.

J. Jurčič, beležnica

#### O solnodolinskem pesniku

Zemlja je solzna dolina,  
baba je moška sladkost;  
to je vseh ukov sredina,  
to je vsa moja modrost.

F. Levstik

1. Kakšna je ideja tega epigrama?
2. Na koga leti strelca (skušaj uganiti glede na to idejo)?

## Zgradba ali kompozicija

Zdaj si predstavljajmo moža, ki bi rad sezidal hišo in ima pripravljen že ves gradbeni material = snov (materijo) zanjo; ta snov je raznovrstna in ni splošna, marveč določna, prijemljiva, že tudi oblikovana v kar se da prikladne enote: zidna opeka, strešna opeka, nosilna opeka, železo, apno, cement, pesek, različnih vrst trami, okna, vrata, vodovodne pipe itd. (= motivi oz. teme); ima tudi idejo, čemu naj bi ta raznovrstna snov služila — sestaviti jo želi v smiselno celoto, v kateri se bo lahko stanovalo, hišo. Da bi to dosegel, mora kajpada posamične osnovne vrvine (motive) priključevati eno k drugi — in to ne katerisižebodi h katerisižebodi. Neki docela naravni, samoumevni zakoni mu onemogočajo, da bi najprej začel graditi streho, torej da bi začel najprej rabiti strešno opeko in ostrešne trame. Začeti mora »na začetku«, pri temeljih, nadaljevati s kletnimi zidovi itd.

Nekako tako se dogaja tudi piscu. Ne samo pisatelju; študent, ki je ostal brez ficka v žepu in mora zato pisati domov »na pomoč«, dobro ve, da bo uspeh toliko večji in naglejši, kolikor bolj »od temeljev«, to je od slikovitega opisovanja raznoterih stisk, ki jih doživlja, pa od obetov skrajnega varčevanja bo to pismo zgradil v končni smisel: Čim prej čim več denarja, vaš sin je v nevarnosti!

Torej je treba snov (gradbeni material) v obliki vrste določenih motivov, ki so se izločili iz doživetja oziroma posebnega pogleda (perspektive) nanjo (sezidali bomo hišo — ali garažo — ali drvarnico), urediti, zapisati v smiselno celoto — pač glede na neko idejo ali misel (želimo stanovati). — Vsak gradbenik, ki kaj dà nase, si bo pri tem prizadeval, da bo zgradba navznoter kar se da porabna, da bo torej kar se da dobro rabila ideji (stanovati), po drugi strani pa bo navzven — seveda gre za zunanjsčino notranjih prostorov — predstavljala njegovo umetelnost, izurjenost, smisel za povezovanje uporabnosti (ideje) z lepim (estetskim) zadoščenjem. Nekateri »notranje« funkcije bo skušal izraziti tudi navzven: že navzven bo npr. ločil dva dela dvostanovanske hiše, dvojčka (mogoče ju bo različno pobarval); garažna vrata boju nujno večja od drugih, okna bodo za manjše prostore manjša in za dnevno sobo največja. Skratka: opraviti imamo z dvojno zgradbo: zunanjo, to je tisto, ki jo vidimo na prvi pogled, in notranjo, ki je na prvi pogled skrita, je pa kajpada najmanj toliko odločilna kakor zunanja: razpored in funkcionalnost prostorov.

Na kratko: *zgradba (tudi književna) je sestavljenost v enotno, zaključeno, smiselno celoto, v kateri šele celota daje posameznosti pravo vrednost in obratno: v njej celote brez posameznosti enostavno ne more biti (temelji kot del hiše postanejo smiselni šele s hišo, ki na njih stoji; toda tudi hiše brez temeljev ni).*

\* Primer. Manj znano je, da je Kajuh napisal tudi nekaj zabavljivih napisov — epigramov; izmed njih je eden takle:

Ker je povest Martinkova precejšnje dolga, stavimo jo blagovoljnemu bralec v naslednji odstavek (= poglavje, op. M. K.)

*J. Jurčič, Deseti brat*

Dejanje se vrši na odru, kak del pa se tudi opiše.

Sicer je resnica, da stvar, ki jo zveš le posredno po sluhu, medlejši ti vris naredi ko tisto, kar vidiš z očesom, ki brez posrednika zvesto prikazuje potek ti dogodkov, vendárle so scena, ki sodijo v mrak, nikar pa na oder, priprave, da spreten le sel jih zgovorno sporóči občinstvu.

Pet aktov, ne več pa ne manj, obsegaj povprečno ti drama, če hočeš zbuditi v gledalcu željo, da jo drugi obišče. Razsnove ne puščaj bogu, če ni vozel prezvit za človeka: razgovor se pléti le v treh, četrti oseba pa móliči!

*Iz Horacove poetike o drami*



Za vse, tovariši, je res premalo,  
a zame, zame bo zadost' ostalo.

Puščica je sestavljena iz dveh delov; popolnoma ju ločimo in skušajmo razumeti vsak del sam zase, posebej. Prvi (verz) pravi, da gre za pomanjkanje; drugi (verz) sam za sebe pa pravi, da je nekdo skromno zadovoljen. Oba dva dela sporočata vsak zase neko zaključeno, zaokroženo oceno. Toda njuni posamični ocnici se z združitvijo, torej kot celota, ki jo kot prvi gradita, močno spremenita. V celoti ni več sledu o kakšni skromnosti, marveč se iz nje naenkrat izcimi skrajni egoizem. Možna skromnost, ki se sliši iz stavka »a zame, zame bo zadost' ostalo« ob boku prvega verza »za vse, tovariši, je res premalo«, pri priči izpuhti. In če bi kdo ob stavku »za vse, tovariši, je res premalo«, pričakoval eventualno samoopovedovanje govorca v prid potrebnejšim, nujnejšim, ga drugi stavek-verz temeljito strežni. Celota ne bi premogla svojega smisla brez obeh sestavin, obeh verzov; toda ta skupni smisel spet vzvratno spreminja pomen posamičnih verzov.

*Opozorilo.* Iz primera je obenem razvidno, kako je razstavljanje celote na posameznosti kar se da vprašljivo početje in kar se da pomožnega značaja. Umetnina je zmeraj celota. Samo postopek razumske členitve analize besedila takšno razstavljanje upravičuje. V naravnem, sproščenem, s strokovnimi nagibi neobremenjenem branju ga ni, tam se brez analitičnih posrednikov sproti, sintetično tvori vtis. Na to je svojčas glasno opozarjal že Goethe.

**Zunanja zgradba književnega besedila** je ponavadi razvidna na prvi pogled: **drama** je razdeljena na posamična **dejanja**, ki navzven označujejo samostojnejše, zaokrožene dogajalne enote, na **prizore**, ki jih ponavadi ločimo po različnem sestavu nastopajočih dramskih oseb: kakor hitro so na prizorišču druge osebe, ali pa se njihovo število poveča ali zmanjša, se skoraj zagotovo spremeni snov ali smisel pogovora — torej gre za drobnejše dogajalne enote (zunanjo zgradbo Cankarjevih Halpcev, 1910, sestavlja na ta način petero dejanj; dejanja premorejo različno število prizorov; pogosto je številnost prizorov zunanje znamenje razgibanosti dramskega dogajanja — kar naprej se nekaj spreminja, osebe prihajajo in odhajajo). V romanu se besedilo navzven členi po **poglavjih**; nekaj poglavij na posebnih mestih v besedilu ima zmeraj posebno nalogo, takšna sta **uvod** ali **prolog**, to je začetno poglavje, uvajalno poglavje, ter **zaključek** ali **epilog**, to je zadnje poglavje; prolog ponavadi ponuja bralcu najosnovnejše informacije, da more sploh od začetka razumevajoče slediti pripovedovanemu dogajanju, ali pa skuša v bralcu zbuditi vnapijšnje zanimanje za besedilo; epilog obratno — v najnujnejših potezih pospremi usode poglavitnih književnih oseb po končani zgodbi.

\* *Primer:* začetek in konec Kersnikove pripovedi Ciklaman. — Pred prvim poglavjem je za kakšno stran besedila brez naslova, vendar z nalogo

**ZGRADBA/KOMPOZICIJA** (lat. sestavljenost) — razporeditev posamičnih delov v smiselno celoto, pri čemer pa pojava ne smemo pojmovati mehanično; skupni pomen celote je le v zelo pogojnem smislu vsota delnih pomenov; vsakteri enoti celota, v katero se ta posamična enota vključuje, dopolnjuje in celo spreminja njen osamljeni pomen: gre za zapleteno organsko in dialektično razmerje med celoto in njenimi deli. — Ločujemo med zunanjo in notranjo z. (gl. levo!), prav tako posamične tipične z. (npr. dramsko z.).

Prim.: J. Puntar, Kaj je z arhitektoniko v Prešernu, Dis 1910; različni Puntarjevi in Žigonovi spisi; F. Bradač, Arhitektonika in simetrija v stari klasični poeziji, Razprave Znanstv. društva za humanist. vede v Lj. IV, 1928; F. Koblar, Uvod v Jurčičevega Desetega brata (o analitični in sintetični z.), Cvetje iz dom. in tujih logov 10, 1936; A. Ocvirk, Teorija primerjalne lit. zgod. 1936, 1975; D. Pirjevec, O ideji in kompoziciji Hemingwayeve novele Starec in morje, Kondor 28, 1959; J. Toporišč, Finžgarjeva umetnost (spremna bes. k Podobam življenja), Kondor 77, 1967; E. A. Poe, Filozofija kompozicije, Problemi X/1972; A. Skažar, Poetika kompozicije, SR XX/1972; M. Kmecl, Sreča v nesreči, Snov in zgradba, Kondor 141, 1974; isti, Okvirna pripoved pri Tavčarju (spremna beseda k: V Zali, Cvetje v jeseni), Kondor 146, 1975; J. Mahnič, O zgradbi in slogu Visoške kronike, Pič VI/1974; M. Ahlin, Tehnika širjenja v Pahorjevem romanu Vila ob Jezeru, SR XXII/1974; M. Kmecl, Novela 1975, idr.

**DEJANJE/AKT** (v drami, grš. actus = dejanje), kot prva zunanje dram. zgradbe zaokrožen, pomenljiv del drame; zunanje znamenje notranje grajenosti (5 dejanj: ekpozicija, zaplet, višek, razplet, konec; 3 dejanja: ekpozicija-zaplet, višek, razplet). V klasični drami je bilo d. enota troje enotnosti: neprekinjenega časa, nespremenljivega prostora in dogajanja; v moderni d. enotnosti časa in prostora nista več pomembni — sodobna tehnika (vrtljivi ali pogrezljivi oder ipd.) omogoča nagle spremembe scen in s tem tudi iluzije o spreminjanju t.i. notranjega časa oz. prostora; po drugi strani pa je d. ostalo še zmeraj dogajalno enotno in s tem pomensko zaokroženo. — Klasična drama je predvsem petdejska, v 19. stol. od 3–5 dejska, nova romantika s svojim subjektivizmom in impresionističnim nizanem

#### Pevcu

Kdo zna

Noč temno razjasnit, ki tare duh!

Kdo vé

Kragulja odgnati, ki kljuje srce  
od zore do mraka, od mraka do dne!

Kdo uči

izbrisat' z spomina nekdanje dni,  
brezup prihodnjih odvzet' spred oči,  
praznoti vbežati, ki zdanje mori!

Kako

bit hočeš poet in ti pretežko  
je v prsih nosit' al' pekel, al' nebo!  
Stanu

se svojega spomni, trpi brez miru!

Kakšna je zunanja zgradba te Prešernove pesmi? (Upoštevati: število verzov v kiticah — stopnjevanje; evfonični red izpostavljenih verznihih nastavkov in verzov naslova, rime; medsebojno izrazno podpiranje »vsebine« in »oblike«.)



uvajanja; v njem zvemo za povod nadaljnjemu pripovedovanju — to je najdba starega papirnega zvitka s posušenim ciklarnom, pričo nekdanjih ljubezenskih stisk in drugih zgodb. — Tudi zadnje poglavje ni oštevilčeno, marveč nosi enostaven naslov KONEC (= epilog, iz. grš. po-govor, po-beseda), v njem pa kar se da na kratko zvemo, da je sodnik Majaron umrl, da je okrajni glavar šel v pokoj, da je graščak Bole še zmeraj veseljak, da Meden in Elza nimata otrok, da se je Hrast oženil s Katinko in ima otroke; skratka o vseh osrednjih zgodbenih osebah poglavitno.

**V verzifikaciji** je zunanja zgradba najbolj pregledno razvidna: iz števila **kitic** ali **strof**, iz števila verzov v kiticah, števila zlogov v verzih ipd.

Stalna in obvezna prvina zunanje zgradbe je dandanes tudi **naslov**, ki stoji na čelu besedila (pa tudi posamičnih poglavij v daljših pripovedih) in napoveduje njegovo »vsebino«, vendar tudi zunanjo, oblikovno zgradbo (prim. Prešernove Gazele, Sonetni venec), ali pa je njegova napoved zveza vsebinsko-oblikovne narave (Sonetje nesreče, Zabavljivi sonetje, Ljubeznjeni sonetje). — Glede na »vsebino« lahko napoveduje naslov **snov** (Vojna in mir), idejo (Sreča v nesreči), **osrednjo osebo** (Romeo in Julija), dogajalni prostor (Šentpeter), **predmet** **okrog katerega** je nanizana pripoved (Solzice), kakšnega od **poglavinskih motivov** (Krst pri Savici), **poklic osrednje osebe** (Jeprski učitelj), **vzgojni namen** (Kako je Kotarjev Peter pokorno delal, ko je krompir kradel), **dogajalni čas** (Jesenska noč med slovenskimi polharji) ipd. Naslov je lahko do »vsebine« opisen (Sreča v nesreči) ali popisovanje čudne zgodbe dveh dvojčkov), lahko simbolen (Cvetje v jeseni), komičen (Bucek v hramu umetnosti). V vsakem primeru je naslov pomemben člen besedila, saj vzpostavlja prvi stik z bralcem (če bralec gleda knjigo le v izločbi, ali pa v bibliografski zaznamki, je ta stik celo edini!) Od njega je torej v veliki meri odvisno, ali bo bralec knjigo vzel tudi natančneje v roke.

**Motto ali gesta** opravlja nalogo razširjene naslovne napovedi. Za meščanski roman 19. stoletja je bila npr. prava moda, da je moralo biti vsako poglavje napovedano s posebnim geslom: kakšnim pregovorom, znanim verzom, imenitno mislijo ali sentenco, tudi aforizmom imenitnega pisatelja, filozofa, državnika.

\* Tako je tudi Ivan Rob v svoji že omenjeni travestiji Jurčičevega Desetega brata povzel to navado in se ji v smislu travestije porogljivo nasmehnil. Prvo poglavje je npr. opremil z geslom:

Mlad junak po polji  
se s kolesom vozi.  
(S. Jenko)

— in se pri tem kajpada debelo zlagal: Jenko bržkone bicikla še poznal ni. Štirinajsto poglavje, v katerem pripovedovalec pošlje poškodovanega športnika Kvasa v bolnišnico, pa je napovedal z geslom:

trenutnih vtisov oz. simbolističnim združevanjem pomenov poudarja enodejanke, ekspresionizem se deljenju na dejanja najraje odreče. — Prizor ali epizoda (grš. epodion = prihod) označuje del dejanja, v katerem se pojavijo nove, ali odidejo stare osebe, torej je za notranjo zgradbo mnogo manj pomembna prvina. — Scena (grš., gledališče kot zgradba) označuje predmete, kulise na odru; v dramski členitvi napoveduje torej predvsem spremembo kuliserije/prostora; tehnična enota.

Prim.: V. Kralj, Dramaturški vademekum, Kozmos XVII, 1964; H. Glušič, Dramatika, v: Lirika, epika, dramatika, 1971; idr.

**POGLAVJE/KAPITEL** (lat. glavica) — prvotno kratka, nekajbesedna vsebinska napoved/naslov kakšnega dela knjige, potem po bibličnem zgledu smiselno zaokrožen in samostojen del spisa, predvsem daljšega. Element zunanje zgradbe.

**PROLOG/UVOD/PREDGOVOR** (grš.) — v stari grš. drami uvodne besede, si jih je govoril avtor sam, pa tudi kateri od igralcev gledalcem: bodisi kot pojasnilo lastnih nazorov, bodisi kot odgovor kritiki, bodisi za reklamo novi igri ali kot pozdrav občinstvu. Sčasoma se je oblikoval v samostojen prizor, ki je sodil že k neposrednemu dramskemu dogajanju. — Danes se beseda rabi razmeroma ohlapno za vsakršno obliko izrecnega uvajanja v tekst (tudi neliteraren), pač kot opozicija epilogu (ki se prav tako rabi že žargonsko: »Epilog tiho-tapske afere na sodišču«).

**EPILOG/KONEC** (grš. po-govor) — zaključna beseda/informacija v knjiž. besedilu, posebno daljšem (romanu, drami): sporoča tisto, kar se je zgodilo kot nujna, celo pričakovana, čeprav manj zanimiva posledica »po« (končani zgodbi).

**NASLOV** — kratka, eno- ali nekajbesedna napoved, označitev književnega (pa tudi strokovnega in siceršnjega) besedila; pri tiskanih izdajah že kar na platnicah. Prvina t. i. zunanje zgradbe, nepogrešljiv v bibliografiji, saj pomaga na kratko ločevati različna besedila med seboj. — Razmeroma mlada iznajdba, docela uveljavil se je n. šele z izjaidbo tiska, s knjigo kot tržnim blagom, v poznem srednjem veku, na začetku novega, od humanizma naprej (15., 16. stol.). Gl. levo!

Prim.: J. Kuhnert: Gedicht-Überschrift, 1953.



Tale pesem nam pokaže, kaj je to ljubljansk' špital: notri je preveč bolnikov, postelji pa je vse premal. (*Beraška opera*)

— in se je spet zlagal. Brechtovi Beraški operi je podtaknil v enakem metru narejene verze, ki pa pojejo o ljubljanski bolnišnici, ki seveda ni snov Brechtove gledališke igre; pač zaradi komičnega učinka.

Če je naslov najmanj razsežna prvina zunanje zgradbe, je **venec aliž ciklus** med najrazsežnejšimi: označuje skupnost več krajsih (vendar tudi daljših) smiselno dopolnjujočih se besedil, od katerih je sicer vsako zase zaokrožena celota. Največkrat ga je najti v liriki: klasičen, znamenit primer skrajne vsebinske zaprtosti in organiziranosti več književnih besedil v skupnost je za slovensko književnost Prešernov Sonetni venec. Da v njem res pomeni vsak od petnajstih sonetov enoto zase, priča že dejstvo, da pogosto zapisujemo ali recitiramo iz Venca posamične, osamljene sonete (tako imenovani »vrh«, to je osrednji sonet, zadnji, štirinajsti sonet, magistrale). Vendar je v Prešernovi liriki še vrsta drugih ciklov (tudi sonetnih), ki niso grajeni v tako trdno, medsebojno soodvisno celoto (Ljubeznjeni sonetje — družji jih izpovedovanje ljubezenskega čustva; Sonetje nesreče — družji jih izpovedovanje življenjskega obupa). Vrsto pesmi lahko družijo enotna zgodba (Aškerc, Stara pravda). — V malce razrahljanem smislu je vsaka pesniška zbirka ciklus pesmi, saj jo mora pesnik smiselno urediti, to je posamične pesmi razvrstiti v smiselno zaporedje, kar spet lahko stori po zelo različnih merilih.

\* Janez Menart je v svoji pesniški zbirki Časopisni stih (1960) pesmi razporedil v skupine, kakor bi jih, če bi se ravnal po shemi časopisne urejenosti; ali v antološki zbirki Semafori mladosti (1963) v skupine pod naslovi Rdeča luč (bridke in žalostne, takšne, ki človeka ustavljajo na poti skozi življenje), Rumena luč (vdane, čakajoče), Zelena luč (zagnane, optimistične).

Podobno velja za zbirke kratkih pripovedi.

\* *Primerjaj*: Lojze Kovačič, Ljubljanske razglednice, 1953; Cankarjev ciklus kratkih, »materininih« liričnih proz Ob svetem grobu v Moji njivi, 1914 oz. 1935; večkrat je notranja medsebojna povezanost besedil v ciklu tako trdna in silna, da se je težko odločiti, ali gre še za ciklus, ali že za docela sklenjeno celoto. Precej znano je, da je Cankar svojo daljšo pripoved Na klancu 1902/03 zasnoval kot ciklus krajsih pripovedi s skupnim naslovom Židana ruta, pa se mu je med literarnim oblikovanjem ta namera preuresničila v daljše besedilo, v katerem pa posamična poglavja vendarle ne morejo docela skriti neke samostojnosti, samozadostnosti. — Primer iz novejšega časa: Dominik Smole je 1955 do 1957 posamič, kot

**MOTTO/GESLO** (lit. beseda, rek) — pregovor, verz, aforizem, pogosto navedek iz znanih avtorjev ipd., ki pred književnim, včasih tudi neknjiževnim besedilom, tudi pred posamičnimi njegovimi deli napoveduje namen, način sporočanja, razpoloženjskost/perspektivo besedila. Pomožni, razširjeni naslov, ki pa je v svoji napovedovalnosti svobodnejši.

**CIKLUS/VENEC** (lat., grš. krog) — oblikovno in vsebinsko medsebojno povezana vrsta pojavov, v književnosti besedil; deli v takšni združbi ohranjajo svojo samostojnost, obenem pa tvorijo novo, širšo celoto, temelječo na isti snovi (npr. ljubezenski: ciklus ljubezenskih pesmi), ideji, osebah (Decameron), tudi na isti obliki (Prešernove Gazele; ali »venček slovenskih ljudskih« ipd.).

Poskusi na podoben način razložiti še kakšno pesniško zbirko: Prešernove Poezije, Župančičevo Zimzelen pod snegom, Kovičovo Prezgodnji dan, Kocbekovo Grozo, ali po lastni izbiri!

nekakšne dovolj zaokrožene novele, objavljaj vrsto pripovedi pod posamičnimi naslovi: En dan življenja, Preostali čas dneva, Radosti in tegobe malega šepetalca, Konec dneva, Naslednji dan, ki pa jih je 1958 pod naslovom Črni dnevi in beli dan tiskal kot enotno daljšo pripoved. Podobno Smiljan Rozman: Mesto, 1961.

Prav na ta način skušajo nekateri teoretiki tudi vzpostaviti nekakšno shemo prehajanja različnih prozno-pripovednih oblik drugih v druge: anekdota → več anekdot = kratka zgodba (Short-story), novela → več kratkih zgodb, novel = ciklus → roman; več romanov → ciklus romanov, epopeja, kronika (po O. Scherrer-Virsky, The Modern Polish Short-story, 1955).

\* Tudi najdaljša književna besedila, romani, sestavljajo torej lahko cikle; znamenit primer: Zolajev ciklus romanov o Rougon-Macquartovih v 20 zvezkih (družbena in biološka-človeška zgodovina petero generacij propadajoče družine); enako znameniti, ali še znamenitejši je venec Balzacovih romanov Človeška komedija v več kot 40 zvezkih, pa je ostal še nedokončan, narejen le do dveh tretjin; podobno popularna je Galsworthyjeva Saga o Forsyith itd.

In končno imamo kar v slovenski sodobni književnosti zgled za dramatski ciklus: Potrčevo trilogijo, to je venec treh dram, o Kreflih: Kreflova kmetija, 1947; Lacko in Krefli, 1949; Krefli, 1953. Pred Potrčem je nameraval konec dvajsetih let Anton Novačan napisati »dramski mozaik v treh delih« — ciklus Celjska kronika — o celjskih grofi — vendar je ostalo od načrta le pri petdejanki Herman Celjski (1928).

**Notranja zgradba.** Kdorkoli je kdaj v knjigarni ali knjižnici izbiral knjigo za branje, ve, da je dobro izbrati težaven posel. Človek se lahko pri tem temeljito zmoti: naslov je preimeniten in prevabljen, knjiga pa žagovina, prav puščava. Zato si pomagamo: na hitro preberemo nekaj začetka in nekaj konca; in res se nam že po tej kratki sondaciji odprejo precej bolj določni pogledi na vrednost in zanimivost knjige. — In zakaj se v takšni priložnosti ne osredotočimo na »sredino«? Najbrž zato, ker sta začetek in konec knjige za celoto pomembnejša, »občutljivejša«. Vse pisanje je razpeto med začetkom in koncem, kakor človek med rojstvom in smrtjo: začetek zastavlja neko vprašanje, konec prinaša odgovor nanj.

\* *Primer.* Prvi slovenski roman, Jurčičev Deseti brat (1866), ima tak začetek, da se v neki slovenski vasi, na podeželski graščini, oglasi mlad izobraženec, Lovro Kvas, pač kot pričakovani in naročeni domači učitelj; že kar na začetku, na poti srečuje zanimive ljudi, ki mu (in kajpada tudi bralcu) napovedujejo različne zanimive, že tudi kar skrivnostne reči; izkaže se, da bo šlo tudi za ljubezen. Kaj je tisto zanimivo, skrivnostno, kako se bo končala ljubezenska zgodba? Kakšno moč ima »deseti brat« Martinek Spak nad svojo okolico? — Konec prinese



vsa ustrezna pojasnila: Lovro Kvas se oženi, pa tudi Spakova usoda se pojasni. — Reč je podobna tekaškemu tekmovanju: ko počasi startni strel, ne vé živ krst, kdo bo na koncu prvi; tekmovalci morajo preteči dovolj dolgo pot, morda premagati tudi kakšne spotne ovire, ki reč dodatno zapletejo in šele potem nekdo prvi pretrga vrstico ter s tem odgovori na startno vprašanje: Kdo bo prvi? (Tekmovanje, kjer je zmagovalec vnaprej znan, ni zanimivo in isto velja tudi za literarno besedilo.)

**Motivacija.** Vse to je kajpada le ponazoritev. Bolj strokovno pa je reč takšnale: Že precej prej smo označili motiv kot del snovi, ki je oblikovan v poseben, značilen, človeško pomenljiv in ponovljiv položaj; torej gre za neko razmeroma drobno enoto, ki jo je — predvidevamo — mogoče z drugimi podobnimi enotami združiti v obsežnejše literarne sestave. Rekli smo že tudi, da jih pa ni mogoče združiti tjavendan, poljubno; med njimi moramo vzpostavljati smiselne zveze, medsebojno dopolnjevanje, korist, osmišljanje. Torej je treba pojavljanje vsakega izmed njih v besedilu posebej upravičiti: vsako dejanje, vsako odločitev literarnih oseb, vsako razmišljanje, vsak opis, vsak prizor, vsako razpoloženje. Takšna upravičila imenujemo **motivacije** (motivirati = utemeljiti, podpreti z razlogi). Njihov učinek je predvsem v tem, da **združijo posameznosti v logično, koherentno (povezano, smiselno strnjeno, zaokroženo) celoto**, v bralcu pa **ustvarjajo vtis logične resničnosti, vtis, ko da drugače, kakor je v besedilu, sploh ne bi mogli biti; ničesar.**

Literarne motivacije so glede na nalogo, ki jo opravljajo v besedilu, različnih vrst. Nam najbolj domače in najbolj navajane so tako imenovane **verjetnostne motivacije**; svet, ki ga vzpostavlja književno besedilo, se mora bralcu zdeti docela možen, neskringan z resničnostjo, kakršno poznamo iz vsakdanjih izkušenj.

\* Ko je Levstik v pismu Jurčiču 7. 2. 1868 kritiziral njegov roman *Deseti brat*, je med drugim zapisal tudi tole:

»Pa Manica? Stara je že 23 let in ne ljubi prvič. To vidimo iz tega, kako je ona v mrežo ujela Kvasa, ne Kvas nje. Pet besed z deklico umno izpregovoriti, pa je dovolj, da se vidi, ali je že ljubila ali ne.

Torej ti še priporočam, da na ženstvo ti je bolje paziti. Manica je toliko stara, kolikor Kvas, ki misli 2 leti ostati v gradu, potem 4 leta na Dunaji, a petega leta mu je treba, da se podoktóri, dalje spet kakih 5 let, da se utrdi za ženitev, pa bode štel 35 let, in Manica — tudi 35! Grozna starost neomžene ženske! Ptičke so jej odpele, vijolice odcvete. Jaz bi se o Kvasu nič ne hudoval, ako bi 35, celo 30 ali 27 let star popustil — kar bi on tudi gotovo storil, če ga dobro poznam — Manico *stara dekle*, pa bi morda vzel kako 20 letno nevesto. Misliš da ženska, če šteje že 23 let, vsega tega natančno ne premisli? Tvoja Manica je prestara, da bi se tako na prazno roko zaljubila ...« — Levstik s pravcatim izračunom dopoveduje Jurčiču, da se mu Manica z njenim ravnanjem vred v romanu ne zdi verjetna, Manica mu je prestara, da ne bi natančno in trezno premislila svoje zaljubljenosti v Kvasa in njegovo kariero.

**MOTIVACIJA, MOTIVACIJSKI SISTEM** (lat. vzrok, pobuda), glej levo! — Splet/sistem motivacij sestavlja logiko, zgradbo književne umetnine kot celote: vsako knjiž. osebo, vsako njeno dejanje, vsak nov motiv, opis, dialog, slogovni postopek, skratka vsako prvo v besedilu je treba upravičiti (motivirati) glede na celoto. Različne vrste motivacij: (kompozicijska, psihološka, ideološka, realistična, estetska/umetniška idr.)

Prim.: A. Flaker, *Motivacija i stil*, Umjetnost riječi, VI/1962 (tudi v: Silovi i razdoblja); B. B. Tomaševski, *Teorija književnosti*, v srbrhv. prevodu 1972 (ustrezno poglavje) idr.

Dalje on (Jurčič, op. M. K.) z R(okovnjač)ij družega nij nameraval, kakor pisati »einen spannenden Roman«; to mi je sam rekel; tendence nij imel nobene ta roman. V tem oziru se jaz tudi z Jurčičem zlagam. Če sem ti pa včeraj rekel, da mi Vošnjakova misel dopada, menil sem to samo tako, da za motivacijo Grogovega delovanja porabim **deloma** socialno vprašanje — pa tudi ne več, nego samo v ideji Grogovej, da varuje uboge in zatirane ljudi, domačih in tujih zatiralcev.

Kersnik Levcu 22. 6. 1887



Torej Levstik njeno pičlo verjetnost izpodbija z vzgibi, ki sodijo v človekovo notranje, duševno življenje; v tem smislu meni, da je bila Jurčičeva motivacija Maničinega ravnanja v romanu slaba. Ker se s takšnimi vzgibi kot veda ukvarja psihologija, imenujemo tovrstne motivacije *psihološke*.

Če v književnem besedilu psihološke motivacije prevladujejo, kar pomeni, da pisatelj vse dogajanje upravičuje z duševnimi vzgibi, govorimo o psihološkem romanu, psihološki povesti, psihološki drami.

\* *Primer:* že na začetku omenjena Hiengova novela Grob (1954). Kar v njej pripovedovalca predvsem zanima, je duševni problem: fiksna ideja, spolno-erotična obsedenost, ki lahko preneha le v šokantnem, nenadnem, silnem stiku s koncem slehernega življenjskega veselja, s smrtjo. — Ker je osrednje vprašanje, ideja, psihološke narave, mora pisatelj učinek verjetnosti doseči predvsem s primernim sprepletom različnih psiholoških motivacij.

*Socialna (sociološka) motivacija.* Za odločitve književnih oseb, za zaporeditev motivov v dogajanje-zgodbo, skratka za motiviranje, lahko avtor porabi tudi razloge iz območja družbenega sistema, družbenih običajev, dogovorov, navad.

V Kreftovi drami Celjski grofje (1932) brani Pravdač kot meščan Veroniko Deseniško pred celjskimi grofi med drugim tudi z besedami: »Mi smo celjski tržani, in da je Veronika hčerka kogarkoli izmed nas, ali ne bi protestiral proti tožnikov tezi, češ, tržanka ne more biti grofova žena zato, ker se je rodila kot tržanka. Mislim, da bi marsikoga izmed vas to ogorčilo, kakor nas je ogorčilo že marsikaj, kadar smo čutili zapostavljanje zato, ker smo tržani. — Ali bi ne mogel biti marsikdo izmed nas vitez ali grof, če bi se ta čast delila po človeku? — Čemu je bila kot nizka plemkinja dobra za ljubico, zakaj mu ne bi mogla biti za ženo? Ali se rode hčere svobodnjakov in tržanov samo zato, da jih imajo grofje za priležnice? — Ne pravica človekova, temveč pravica grofova imej tu besedo. Toda ta pravica ni pravica, ker je razdelila človeštvo na stanove in pozabila, da je pred bogom in pravico vsakdo samo človek. Obtoženka je zločinka po grofovi pravici, toda po človeški ni. — Samo zoper grofove zakone se je pregrešila, proti človeškim se ni.« — Ves govor, vsi pravdačevi razlogi so družbenega značaja, zadevajo družbeno urejenost, dogovorjenost medsebojnih odnosov, zakonov, pravice. Družba je obstajanje, prebivanje ljudi v skupnosti (družbeno prebivanje); pri tem morajo družbeni ljudje sestaviti pravila takšnega so-bivanja (t. i. družbene konvencije); te so lahko dobre in slabe, uveljavijo se lahko s silo ali po svobodnem dogovoru; temu boljše, drugemu slabše — iz njih se razvija dolga vrsta človekovih ravnanj, spopadov, prijaznosti.

V imenovani Kreftovi drami narekujejo večino motivacij družbeno razredni odnosi med fevdalci in meščani; pretežnost tovrstnih motivacij je značilna za *socialni realizem* v književnosti. Če mu je dodan še kritični pogled na družbo, imamo opraviti z *družbeno kritičnim realizmom*.



\* *Opozorilo.* — Zlasti v pripovednem in dramskem besedilu moramo biti prav v zvezi z motiviranjem pri opredeljevanju stopnje literarnega realizma oprezní. Dramski, še bolj pa pripovedni tekst težita že po svoji naravi v videz »objektivizma« = »resničnosti«. Tako je njun pravi slogovni značaj skrit v tako imenovanem »notranjem slogu«, v perspektivi in motivacijskem sistemu — bolj kakor v neposrednem besednem poimenovanju, neposrednem jezikovnem izrazu. — Juša Kozaka roman Šentpeter (1924–26) bi po številnih pisateljevih izjavah, češ da mora biti literatura blizu življenju in na ta način realistična, pa tudi po nekaterih lastnostih zunanjega sloga, na hitro roko sicer res lahko opredelili kot družbeno realističen roman, kakor večkrat beremo tudi v literarni zgodovini. Vendar je treba pri takšni opredelitvi upoštevati pisateljevo motiviranje usode in življenja upovedenih oseb; to pa se opira na »teme«, neobvladljive strasti, na neznane, skoraj skrivnostne sile, ki jim človek ne vidi vira in nikakor niso družbene — skratka povečini na razloge, ki so nedružbenega značaja, saj jih ni mogoče dognati in razložiti z družbenimi izkušnjami. Pisatelju je svet vizija, v kateri je človek nesrečna igrača »temnih sil«, ki jim kar naprej tragično podlega — in se kažejo predvsem v obliki raznoterih nesreč (požarov, smrti, spolnih zablod, kužnih bolezni, zapitja, divjanja živalskih strasti v človeku) — ne pa npr. pravic in krivic, izvirajočih iz obstoječega družbenega reda. — Izmisli si svet (v književnem besedilu), ki je poln težko odgonetljivih, skrivnostnih zakonov in moči, je značilno dejanje *ekspresionističnega* pisatelja.

*Ideološka motivacija.* V drami Celjski grofje je pisatelj Krefť družbeno motiviranost človekovih dejanj utemeljil z marksistično filozofijo, po kateri temelji evropska družba od pamtveka sem na nasprotju med neposrednimi proizvajalci (sužnji = tlačani = proletarci) in lastniki proizvajalnih sredstev, uživalci in porabniki dobrišnega dela vrednosti, ustvarjene z (ne njihovim) delom (lastniki sužnjev = fevdalni gospodje = kapitalisti, buržuiji). Torej je imel pisatelj pred pisanjem drame pred očmi docela izdelano filozofsko-ideološko predstavo o urejenosti sveta in je s to filozofijo motiviral, »oborožil« osebe in dejanja v drami: Pravdač je značilen zastopnik prebujajočega se gospodarsko-političnega meščanstva, njegovo nastopanje je motivirano z družbeno razrednim nasprotjem meščana do fevdnega gospoda.

— To bi bile nekatere najbolj značilne, najbolj pogostne tipične motivacije. Seveda je mogoče njihov krog širiti, čeprav se v glavnem tako ali drugače sučejo okrog naštetih možnosti: dejanje je mogoče motivirati s čustvenim odzivanjem oseb, toda to je neke vrste psihološka motivacija; ali z moralno razlago (družbena motivacija), ali z junastvom (psihološko-družbena motivacija) in tako dalje v neskončni vrsti konkretnih možnosti.

Pa vendar je treba podrobneje opozoriti še na eno vrsto tipične motivacije; imenujemo jo *umetniška motivacija*.

**TIP** (grš., oblika, posnetek — nespremenljiv značaj z izrazitimi lastnostmi. — V širšem pomenu značilna lastnost, ki se nespremenljivo in označujoče ponavlja v literaturi. — Tipologija: ugotavljanje takšnih značilnosti (tipologija slovenske lit. = sklop ponavljajočih se značilnih, posebnih lastnosti te lit.).



\* *Primer.* V eni prvih slovenskih, klasičnih pripovedi, Levstikovem Martinu Krpanu (1858), pripovedovalec takoj na začetku sporoča bralcu, da mu je zgodbo o notranjem junaku povedal neki kmet, Močilar po imenu. Zakaj takšen uvodni poudarek temu dejstvu? — Če zgodbo pripoveduje preprost kmečki možakar, jo pripoveduje iz svoje, posebne, zanimive ocene sveta: Krpan se na Dunaju obrača med cesarjem, cesarico in raznimi ministri po njegovi, posebni, izvorni predstavi. To Krpanovo obnašanje šolanemu bralcu ni verjetno, je pa verjetno kot ustrezna predstava preprostega pripovedovalca. Poglavitni učinek Martina Krpana je prav v neskladnosti med bralčevo izkušenejšo in Močilarjevo naivno predstavo o slovenskem kmetu na dunajskem dvoru. Torej je Krpanovo obnašanje motivirano z umetniško zasnovano besedilo, z učinkom, ki ga pripovedovalec želi pri bralcu doseči. — Pogosto slišimo ali beremo: to je tako in tako (v pripovedi ali igri) samo zato, da je bolj napet! — kar pomeni, da ni docela skladno z vsakdanjo življenjsko resničnostjo, je pa v prid nekemu literarnemu učinku (vzbujanju napetosti, zanimivosti); torej je razlog docela literarno-tehnične narave: umetniška motivacija.

**Književna oseba.** Nadaljnje prvine notranje zgradbe so književna oseba, književni čas in književni prostor.

Medtem ko lirski pesnik ponavadi neposredno izpoveduje razpoloženje in je potemtakem edina književna oseba prave lirске pesmi lirski izpovedovalec sam, tako imenovani lirski subjekt, se v pripovednem besedilu mimo pripovedovalca, ki niti ni nujno udeležen v pripovedovanem dogajanju (navidezno je udeležen v njem le tako imenovani prvoosebni pripovedovalec: prim. za ta del Sritarjev roman Zorin, 1870), mimetično pojavlja čela vrsta različnih oseb — nekatere bolj, druge manj opazno; podobno v drami. Pripovedovalčeva ali dramatikova pozornost je do nekaterih od njih temeljitejša, zato porabi zanje več besedila, vrsta drugih pa ga ne zanima prav zelo, zanimajo ga le toliko, kolikor sodelujejo v življenju in delovanju onih prvih. Po tovrstni pozornosti in s tem kajpada tehtnosti za književno besedilo ločimo *glavne in stranske književne osebe*.

\* V Desetem bratu so glavne osebe Martinek Spak (naslovna oseba, to je oseba, na katero opozarja že naslov), Lovro Kvas, Manica, Piškvav — potemtakem predvsem takšne osebe, brez katerih dogajanja, kakršno je v romanu, ne bi moglo biti, saj Kvas, Marjan in Manica predstavljajo ljubezenski trikotnik, ki ga zapleta in razpleta Martinek Spak, ta pa spet po ravnanju, ki izvira iz njegovega razmerja do Piškava. Stric Dolef in Križavlj sta npr. stranski osebi, saj dogajanju nista nujno potrebna in služita le bolj dodatni slikovitosti romana.

Da bi bralec med posameznimi osebami razločeval, je treba književne osebe *označiti ali karakterizirati*. Ustreznih postopkov je mnogo. Najpreprostejša je označitev s krstnim ali rodbinskim imenom: »V svoji elegantni, z najbogatijim komfortom opremljeni pisarnici

**KNJIŽEVNA OSEBA** — oseba, ki jo kot živo govorno ustvari pisatelj. Zelo pogosto namesto književna/literarna oseba — junak, vendar zgrešeno oz. mehanično preneseno iz klasične poetike, po kateri je bil lahko osrednja književna oseba (npr. v drami) le boljši človek, heroj, mitični junak iz davne preteklosti, pri starih Grkih pogosto potomec zveze med božjim in človeškim bitjem. »Junaki«/književne osebe današnje književnosti so zvečine daleč od junastva. Prevladujoči občutek za resničnost/realnost je junaško nadpovprečnost zapostavil povprečni dobro-slabi, junaško-nejunaški osebnosti: zato raje uporabljamo termin knjiž. oseba. Glej levo ločevanje med glavnimi (osrednjimi, protagonisti) in stranskimi/epizodnimi osebami — Ločevanje med »pozitivno« in »negativno«, slabo in dobro knjiž. osebo temelji na njeni morali, njenem obnašanju v besedilu. Če je njeno obnašanje v nasprotju z ustaljenimi moralnimi pravili (to je, kadar je npr. izdajalsko, nasilno, zahrbtno ipd.), govorimo o »negativni« osebi in se bralec raje z njo ne enači, marveč »navija« za »pozitivne« osebe — njihovo ravnanje je idealno usklajeno z obstoječimi moralnimi pravili in uveljavljenimi vrednotami. Kadar je ločevanje med njimi zelo izrazito in poudarjeno, govorimo o »črno-beli« lit. (vzgojna, propagandna besedila). Gl. tudi »karakterizacija«!

Prim.: A. Skaza, Osrednji lik kot dominantna semantična enota v romanu Senčnik ples, Lirika, epika, dramatika, 1971.

**KARAKTERIZACIJA** (grš. karakter — vtisk, znak, značaj, posebnost) opredeljevanje knjiž. oseb glede na njihove posebnosti, v ožjem pomenu glede na njihov značaj; večkrat zamenjujemo pojma »knjiž. oseba« in »značaj/karakter« v knjiž. besedilu: vsaka knjiž. oseba ni značajsko/karakterno razvidna — zlasti če je to stranska oseba, če ni psihološko motivirana ipd. Zato raje namesto izraza »karakterizirati« raje slovensko »označiti«, ki je pomensko manj vezana. — Knjižne osebe lahko pisatelj karakterizira: a) neposredno (izrečno navede/opiše njihove lastnosti) in b) posredno (o tem gl. levo!).

**Opozorilo.** Osrednje književne osebe v običajnem govoru radi imenujemo *junaki*; npr. »Osrednji junak Kraigherjevega romana Kontrolor Škrobar (1914) je uradnik Arnošt Škrobar, slabič, ki se ne more upirati svojim spolnim nagonom in zato zabrede v vrsto sramotnih položajev«. Če nam beseda junak običajno pomeni človeka, ki izpostavlja svojo osebno srečo in tudi življenje za dobrobit drugih, za načela in poštenje, potem kajpada Arnošt Škrobar ni noben junak. Beseda se kot tehnični termin malo premišljeno uporablja še iz klasične terminologije in takratnega pojmovanja književnega dela, ko je morala biti v središču književne umetnine res moralno in tudi sicer nadpovprečna oseba, junak. Realistična in tudi že romantična estetika je takšna nazarju zadržan zavrgla, ohranila pa je neustrezno poimenovanje za nekaj, kar ustrežneje imenujemo kar oseba, književna oseba, v pripovedi upovedena oseba, s čimer poudarimo njeno izmišljenost, upovedenost.



sedeč in fino vonjajočo smotko kadeč, je pisal dr. K. Pajk ravno deveti članek za Narodnega prijatelja.« (Prvi stavek romana V krvi.)

Podobno je mogoče književno osebo vpeljati po poklicu ali starosti:

»Samotno sta jezдила dva vojaka ob Kolpi navzgor« (Jurčič, Grad Rojtnje, 1866). In podobno.

To so tako imenovane zunanje, tudi neposredne karakterizacije, imenovanja in zaznamovanja oseb po nekaterih značilnih zunanjih lastnostih.

V navedenih primerih so le eno ali nekajbesedne, eliptične. — Lahko pa so tudi razsežnejše, pri čemer gre ponavadi za opis zunanosti takšne osebe:

\* »Bil je ta moč že čez šestdeset let star, srednje velikosti, pa precej životen. Lica je bil zabuhlega, čela nazaj visečega in nekaj čudnega, pol škilavega pogleda. Obleden je bil pozimi v suknjo, ki je bila bogve kdaj vojaška in iz plavega sukna, kateri se pa zdaj iz množine pomečkov, zaplat in lukenj, z vlaknom in nitmi zapletenih, že ni poznalo, katera barva in zaplata je prvotna in katera je šele potlej pridejana. Hlače prtenice so segale samo do kolena, kjer je Krjavelj za malo pód bose kože kazal, ker so bile golenice njegovih čevljev že tolikokrat udelane, da niso več segale do kolen in do stremen. Na glavi je imel kloub s širokimi kraji, kakor ga sem ter tja današnji čas samo še včas v starini ali na glavi častljivega slovenskega deda vidimo, ki se ne da zapeljati neumnim nošam mlajšega sveta.« (Opis Krjavlja v Desetem bratu).

Vrsta drugih označevalnih postopkov je posrednih, to je takšnih, ki zaznamujejo književno osebo s prvinami njenega notranjega, duhovnega življenja, kakor se kaže v njenem obnašanju, recimo govorjenju:

\* »Büzarona, če Višnjanje Žužemberk v Krko prekúčnejo, bo zgúba. V Žužemberku ne kúha nobena gospodinja v ubitem loncu, ampak zmerom nove kúpúje. Tega ne vaj vsak, jaz pa vajm. Büzarona, potlej ne bom ne skleda ne latvice, ne lonca ne piskra prodal, še rejne pokrivače ne, kadar bodo po vodi Krki noter v Novu majstu odpлавali,« premissúje v Spominih na deda (Jurčič, 1863) zviti ribniški piskrovez Kozmek, posredovalec med sprtimi Žužemberčani in Višnjani. Če bi tudi pripovedovalec posebej ne povedal, da je Ribničan, ga je za takšnega jasno označili: a) z narečnimi prvinami njegovega govora in b) s skrbjo za suhorobarsko trgovino, po kateri je Ribničan na dolgo in široko še danes znan.

Levstik je v svojem književnem programu, zapisanem sredi potopisa Popotovanje iz Litije do Čateža (1858), zahteval:

»Junak naj dela in misli, njegovo dejanje ga naj znači. Gotovo ni glavna reč, kako mu je nos urezan, kakovo ruto je del za vrat, koliko ima las v brkah, kolikrat si oddahne in odrigne čevlje, preden prime za kljuko na durih. Prvo je značaj in znanje človeškega srca...«

Dobro vemo sicer, da je pisateljeva dolžnost, ljudi, katere čitalcem pred oči privede, določneje obrisati po njihovem individualnem značaju. Ali pritegnil nam bo marsikdo, da smo ravno tu v zadregi, če hočemo vestno delati. Ne samo, da bi se naša povest čez mero in prvotni namen raztegnila, ko bi zavrstjò kakih dvajset osebnosti hoteli po značaju opisovati, moramo še povedati, da se nam o marsikaterem ne bi dalo mnogo povedati. Preverjeni čitalčeve prizanesljivosti v tej zadevi in zadregi, prepuščamo mu, kakor že večkrat drugod, da si sam izslika, kako vesel sedi in pije gospod učitelj, pohvaljen zaradi pridnosti in vidnega napredka v šoli, kako prepričan je oče župan Stre-menček svoje veljavnosti, ker v taki visoki družbi je in pije, kako si cerkveni ključar privošči božjih darov itd.

J. Jurčič, *Cvet in sad*

Človekov značaj je njegova usoda.

Heraklit

Karakter je vezanost nazorov, ki so z navado postali nagon.

F. Nietzsche

S tem je označil in hkrati zahteval posredno karakterizacijo, ki temelji na smiselno in psihološko motiviranem početju književnih oseb v besedilu: opis zunanosti sploh ni toliko važen, važnejše je, da bralec lahko razbere značaj in pomen oseb posredno, živo, da si sam lahko ustvari vtis in sodbo o njih. (Prav zato se razlage književnih besedil tako rade zaustavljajo pri obširnem ugotavljanju in razlaganju različnih značajev teh oseb.)

\* Včasih je kakšen tovrsten značaj tako izrazit in ponovljiv, da po njem poimenujemo podobneže. Tako je »ribničan« Slovincu pojem komične, smešne zvitosti in »krjavelj« komične omejenosti. — V novejšem žargonu označujemo večnega, otroško simpatičnega jamravca za »kalimera« — po znanem piščancu iz filmskih risank; močan, a malce neumen mož je »tarzan« (po znani osebi iz serije pripovedi o džungelskem človeku); »cankarjanske osebe« so lirični, hrepeneči značaji in temperamenti, »prežihovske« zemeljsko stvarne, čutne, delujoče osebe.

**Književni prostor in čas** sta podvržena podobnim zakonitostim. Tudi ta dva je mogoče opisovati ali mimetizirati, to je vzpostavljati predstavo obeh na posreden ali neposreden način. — Bolj ko ti postopki, ki so v glavnem analogni (podobni) prejšnjim, nas ta trenutek zanima nekaj posebnih vprašanj v zvezi z njunim pojavljanjem v književnem delu.

Ena nezgrešljivih lastnosti književnega besedila je tako imenovani *posedanjalni učinek*: bralec ima ob prebiranju vtis, ko da se vse godi sprti, obenem z branjem, v njegovem sedanjiku in ko da je sam del vsega tega sveta, časa in osebjia (s to ali ono osebo se enači, identificira). — Težave za pisatelja nastanejo tisti trenutek, ko mora v bralec vzpostaviti občutek sočasnosti dvoje ali več hkratnih dogajanj v različnih prostorih z različnimi osebami. Sprti lahko pisatelj zaradi postopnosti govora (en in isti govorec ne more govoriti dvoje ali več govorov hkrati) vzpostavlja mimezis oziroma vtis sedanjosti za eno samo strnjeno skupino oseb, celo le za eno samo osebo med njimi in ene same zaključene prostorske enote. Zlasti pri daljših besedilih, ko je glavnih književnih oseb več in je književni prostor močno raznoter in daleč narazen, mora na neki način poskrbeti za tako imenovano *sinhronizacijo*, to je časovno usklajevanje pripovedi: bralec mora imeti vtis, da se dvoje ali več reči na čisto različnih koncih sveta in med docela različnimi osebami dogaja hkrati, sedanjisko, in to kljub temu, da se po zakonitostih pisanja pojavljajo njihove ubesedite druga za drugo. Možnosti za tak postopek sta v glavnem dve:

a) Pisec ubesedi en sedanjik in se z izrecnim opozorilom časovno vrne k drugi osebi ali v drug prostor (čas »ponovi«); pri tem nastane posebna kompozicija, imenovana »pramenska«, dejanje poteka po časovno vzporednih pramenih. Pri tem je pisatelju večkrat težko ujeti pravo mero, kakor slikovito jadicuje že Jurčič v svojih pripovedih, npr. v Desetem bratu:

\* »Pisalec ni od Boga tiste potrebne lastnosti prejel, da bi bil ob enem in istem času na vseh krajih. Ako to osebo spremlja, mora ono zanemar pustiti; poseganje nazaj pa je morda temu ali onemu prijatelju rednega in

Vsak pisatelj piše vse življenje  
en sam tekst.  
M. Proust

**KNJIŽEVNI ČAS, KNJIŽEVNI PROSTOR** — tudi (t.l. »notranji« čas, »notranji« prostor) fikcija časa in prostora v knjiž. besedilu, zlasti pripovednem in dramskem; ta čas in prostor sta v glavnem neodvisna od piščevega pa tudi od bračevega resničnega časa in prostora, torej eden temeljnih elementov sodobno pojmovane mimezis. Gl. levo!

Prim.: R. Knopfmacher, Književni rod — osnovna determinanta književne strukture? Umjetnost riječi VII/1963; E. Auerbach, Mimesis, srhiv. prevod 1968; idr.



pravičnega napredovanja nevšečno»; ali: »Pripovedovalec večje povesti bi se dal primerjati ameriškemu volovskemu vozniku, ki ima več voz vpreženih. Če poganja živino v prvem vozu, zastaja mu ona v zadnjem, in če se povrne k poslednjemu, zaide spet rogata neubogljivost iz tira, tako da je revež sem ter tje pehaje ves upehan in mu še ne gre vse po volji. Tako tudi pripovedovalcu zastane marsikak prizor ...«

b) Druga možnost je tako imenovana sinhrona pripoved, s kakršno je na primer poskušal Marcel Proust, ko je v izmenjalnem stavčnem zaporedju sedanjisko mimetiziral dva popolnoma različna prostora in povsem različne osebe. Pri takšni sinhronizaciji (časovni uskladitvi) pa sta pregled nad osebami in razločevanje med njimi otežena, bralec se mora nenehno izrečno naprezati, da zmore ločevati eno od druge: eno v Madridu in drugo v Parizu recimo. Zato je v literaturi način poredkejši in ima skoraj zmeraj značaj eksperimenta, poskusa.

Ker je čas nujna prvina dogajanja, se bomo k vprašanju o njem povrnil še v odstavkih o dogajalni zgradbi književnega besedila. Tu naj na kratko opozorimo le na dejstvo, da besedilo glede na svoj »notranji čas« ni pisano kontinuirano, nepretrgano. Kakor se pisatelj pri odbiri in urejanju snovi osredotoča na zanimivejše, velja to isto pravilo tudi za čas. Če se mu čas glede na dogajanje ne zdi zanimiv, ga preskoči. Govorimo o **premolkih (zamočani čas) ali pripovednih preskokih**.

\* »Ne vemo, ali je pisateljska navada, da le preskakovaje pripoveduje svoje resnice in laži, napaka ali prednost. Napačno bi se tako počenjanje utegnilo po pravici imenovati morda zato, ker že po zdravi pameti ni dobro, da se na posamezne kose trga, kar bi imelo celo biti — Nasprotni pak nam bode blagovoljni bralec vendar morda pritrdil, da so tudi take dobe v človeškem življenju, o katerih se ne da veliko povedati, če nočesh čisto vsakdanjih reči slišati. Človeško življenje pak, vnanje in notranje, ta čudovita zmes vednih zmen, skušeni, boj, težav, veselja in žalosti — življenje je tista tvarina, katero je in bode obdelovalo ljudstvo vseh obrekovanih in hvaljenih pisateljev. Da tedaj tudi mi tu že v novo nekaj kolovozne poti, čas imenovane, preskočimo, upamo iz dveh razlogov odpustkov od častitega bralca: Prvi razlog bode našel, če to premisli, kar smo ravnokar izrekli; drugi razlog pa nam je ta, da smo trdno preverjeni, da imajo Slovenci in Slovenke dovolj žive domišljije, katera jim pomaga napolniti tiste vrzeli in praznote, katerih pisatelj v svoji slabosti ali nemarljivosti ni zadelal. — Pomaknemo povest za poldrugo leto naprej.« (Jurčič, Kloštrski žolnir, 1866)

Vse to so vprašanja, ki sodijo v območje tako imenovane temporalne ali časovne organizacije besedila.

**Književni prostor.** V lirsko izpovednem besedilu, ki je »ustrezna beseda in ritem« trenutnemu razpoloženju, nista ne vem kako zamočana niti književni čas niti književni prostor, oba sta trenutni čas in prostor lirikove izpovedi in bralčevega sprejema; lirski se pač izpoveduje neposredno,

iz sebe, iz svojega časa in iz svojega prostora. — Drugače je z dramatikom in pripovednikom; tudi ta dva se izpovedujeta, saj je znana misel, da ni v literaturi besedila, ki ne bi bilo do te ali one mere avtobiografsko — pisatelj more zmeraj pisati le v okviru lastnih življenjskih izkušenj — vendar se izpovedujeta posredno, preko zgodbe, ki ni njuna trenutna življenjsko otipljiva resničnost, preko književnih oseb, ki imajo pogosto bore malo opraviti z njunim trenutnim osebnim stanjem; preko fiktivnega časa in prostora, ki nista nujno njun trenutni čas in prostor. Vse te reči govorno ustvarita zunaj sebe, se ne enačita z njimi kakor lirski pesnik. Čas in prostor, ki ga živita tisti hip, ko pripovedujeta ali dramatizirata, ni enak času in prostoru, ki ga mimetizirata v besedilu. Prav zato ločimo realni («zunanji», zunaj besedila obstoječi = pisatelj, bračev čas, ko bralec besedilo bere) in književni («notranji», samo v besedilu obstoječi) čas in prostor.

V gledališkem, filmskem ali televizijskem besedilu pomaga oblikovati izmišljeni prostor scenarist, ki na odru, ki ga že njegova pridvignjenost ali pogrznjenost ločita od »realnega« prostora ter tako poudarjata njegovo fiktivnost (pri filmu je to rob filmskega formata, preko njega je »tema« realnosti; podobno pri televiziji), postavi sceno: posebno sobo, pokrajino, hišo ipd., kakor pač predvideva drama ali scenarij. V pripovednem delu mora tak učinek doseči pripovedovalec, ki za ta del občasno vzpostavlja tako imenovano prostorsko perspektivo; lahko se ozira daleč naokrog in govorno povzema silna prostorja, lahko pa svoj pogled hipoma zoži tudi v nasprotno skrajnost, v komaj opazno podrobnost, ki se ji ves posveti.

\* Lubbockova ponazoritev prostorske perspektive v književnem besedilu: Angleški književni teoretik Percy Lubbock je 1921 v razpravi *The Craft of Fiction* (Moč fikcije = pripovedovanja) temeljne možnosti pripovedovalčevega prostorskega opazovanja ponazoril z optično analogijo: Pripovedovalec se lahko postavi vrh visokega hriba, od koder mu oko nese pogled do brezbrežnih obzorij, obvlada velikansko panoramo; ker jo docela obvladuje, ve za pravila, ki vladajo temu širnemu svetu; skrite pa so mu podrobnosti — hiše, vozovi, avtomobili, ljudje v dolini so mu hišice, komaj opazne mravljice ali sploh komaj razločne pike. S trenom očesa se sprehaja preko velikanskih razdalj, človeka zbliža pa ne more videti. Mimesis prostora je v takšnem primeru panoramična (panoramična perspektiva). — Potem pa se lahko spusti s hriba navzdol, obzorje se vse bolj oži, človek kot posameznik ali kot vrsta posameznikov se s približevanjem veča, na njem je mogoče razločevati podrobnosti, zasliši se že celo njegov govor, pogovarjanje z drugimi osebami, dialog; zapisovanje take bližnosti vzpostavi scenarno (prizorsko) mimesis, perspektiva je scenarična. Scenarični literarni prostor je ves poln otipljivih podrobnosti in različnega človeškega govorjenja (je pa medtem zginita panoramična širina). — Možnosti pa s tem še niso izčrpane, pripovedovalec namreč v svojem približevanju naenkrat ponikne v katero izmed bližnjih oseb, se zenači z njo, si jo ogleda odznoter, duševno, v nekakšnem lirsko slikovnem položaju:.

**REFLEKSIJA** (lat., odblesk, prepognitev) — mišljenje kot odblesk lastnega duhovnega življenja, v širšem pomenu sleherno ocenjujoče in primerjalno mišljenje (npr. refleksivna lirika).



po Lubbocku je to slikovno-scenarijska perspektiva (prim. npr. književno delo kot »vločnico«, gl. spredaj! — izmišljeni in realni čas / prostor se praktično izenačita).

Primer za panoramično vzpostavljanje književnega prostora:

»Izmed mnogih razvalin po dolenjem Kranjskem je znamenit grad Kozjak, kolikor se ga še ni sesulo. V petnajstem stoletju je stal grad še trden, kakor bi bil zidan za večnost. Ponosno so moleli okrogli stolpi na hribu proti nebu, naznanjevale od daleč vsakemu, da tu noter ne pride nihče, kogar gospodar noče sam rad sprejeti. Obzidje, zidano po umetni roki, stalo je nepredrtno kakor stara skala.

Na drugem hribu, nedaleč od Kozjaka, je stal drugi grad — Šumbreg.

Neka pravljica pripoveduje, da sta bila zidarja, ki sta zidala ta dva gradova, brata in da sta zidala obenem. Ker sta imela oba samo eno kladivo, moral je tedaj prvi kamenje vtikati, kadar ga je drugi tolkel.

Pred kakimi štirimi sto leti sta živela dva brata ...« itd. (Jurčič, Jurij Kozjak, 1864).

Iz besedila je izrecno razvidno, kako lahkono pripovedovalec preskakuje z enega na drugi hrib, kako mu tudi časovne razdalje ne delajo težav (njegovo razgledišče je namreč tudi časovno panoramično), skratka vse vé, vnaprej in vnažaj in daleč naokrog. Takšen, prostor in čas obvladujoči pripovedovalec, je vseveden, avtoritativen do prostora in časa, zato ga glede na to njegovo sposobnost imenujemo vsemoogočni, avtoritativni (avtorialni) pripovedovalec; mimetizirani prostor je panoramično širok, ponavadi opisan ali poročan.

— Le hip kasneje pa se Jurčičeva pripoved nadaljuje takole: »Bilo je poletnega večera. Sonce je bilo komaj še za dve pedi visoko. Pod gradom Kozjakom v grmičju si je bila postavila ciganska drhal šotore. Umazane rjuhe so bile pretegnjene po zakajenih slemenih, iz palic napravljenih. Pred šotorom so kurili ogenj. Velik kotel je visel nad plamenom in mlad kuštrav cigan je mešal po njem z leseno kuhalnico. Na ražnju je obračala na pol osmojeno četrť ukradenega kozla majhna ciganka črnih velikih oči.

Večidel so bili odšli ciganje po bernjavi in goljufigi v bližnje vasi; le malo jih je bilo v šotoru. Vračali pa so se zmerom bolj z nabranim brašnom: s špehom, maslom in drugo ropotijo.

Glavar tega krdela, velik, suh cigan s svetlimi očmi, dvigne se naposled, pokliče mladega kuštravega fantina, ki je kuhaj, in oba koračita mimo koščatih konj in oslov, ki so po navadi ciganom tovore prenašali iz kraja v kraj, od vasi do vasi.

»Slušaj dečko,« pravi cigan mlajšemu, »doboš si lahko danes dobrega konja ...« itd.

Odlomek je zanimiv za opazovanje postopnega zoževanja poprejšnjega panoramično širokega pogleda na bližnje podrobnosti. V začetku drugega odstavka je pripovedovalec nekaterim rečem že tako blizu, da ni nikakršne prave razdalje več, ki bi ga od opazovanih oseb in reči ločevala, zato hipoma preide iz slovniskega preteklika (ki kot čas izraža distanco) v sedanjik, hip zatem se že oglasi tudi premi govor upovedenih oseb, nastaja

širina prostora (časa) = vsevedni, auktorialni pripovedovalec = pretekli čas, 3. os., opis, poročilo

zoženi prostor (čas) = osebni, personalni, demokratični pripovedovalec = sedanjik, 1., 2. os., pripovedni prizor/scena

izenačitev »zunanjega« in »notranjega« prostora in časa = lirski, izpovedovalec = sedanjik, 1. os., lirski slika, izpoved



tako imenovani *pripovedni prizor* / *pripovedna scena*; pripovedovalec ni več edini obvladovalec sveta, marveč je le ena izmed delujočih, opazujočih oseb, zatorej osebni, personalni, demokratični, udeleženi pripovedovalec: nekaj pove sam, nekaj drugi. (Jurčič je zelo natančno ločeval auktorialno poročilo, ki ga je slovniško zmeraj zapisoval v pretekliku, ter bližnjo »sceno«, ki jo je oblikoval v sedanjiku.)

Tako prosto po Lubbocku, z nekaterimi dodatki. Primer smo navedli zaradi nazornosti in posebnega opozorila, ki ga vsebuje: obstoj notranjega časa in prostora je zmeraj v logični zvezi s številnimi drugimi prvinami književnega besedila, v našem primeru predvsem s književno perspektivo in jezikovnim slogom.

**Dogajanje in dogajalna zgradba.** — Vse na svetu je v nenehnem spreminjanju, tudi človekovo življenje. Vsaj dvema spremembama nobena živa reč ne uide: rojstvu in smrti; med rojstvom in smrtjo pa se tudi pripeti marsikaj — nadvse pogosto se človek zaljubi, ne samo v sočloveka, mladinec v mladinko, gospodična v gospoda, poročen mož v mlado punco, upokojenka v upokojenca, marveč tudi v denar, v domovino, poklic, v naravo. Iz tega nastaja vrsta zanimivih sprememb v njegovem življenju; med seboj so si lahko v vzročno posledični zvezi, ali pa tudi ne. Primer najbolj enostavne in razvidne vzročno posledične spremembe: Ljubila sta se tako zelo, da nista mogla drug brez drugega, zato sta se poročila. (Vzrok za poroko: ljubezen; posledica ljubezni: poroka). Primer za enostavno, nevzročno sosledje dvoje sprememb: Zelo sta se ljubila; naslednji dan je odpotoval v Zagreb (med močno ljubeznijo in potovanjem v Zagreb ni kakšne posebno razvidne zveze, razen časovne bližnosti).

Spremembe in verige takšnih sprememb imenujemo *dogajanje*: dogodi se namreč lahko samo nekaj, česar še ni bilo in kar stanje spremeni.

Zgodilo se je npr., da se je Lovre Kvas zaljubil v Manico: šlo je za velikansko spremembo v Kvasovem življenju, in ta sprememba je potem povzročila pravo verigo nadaljnjih sprememb, iz njih obstaja *dogajanje* v Desetem bratu, njegova *zgodba ali fabula*.

Dogajanje = spreminjanje, odbrano in urejeno v zgodbo, je ponavadi tisto, kar vsaj navzven in nekako najbolj otipljivo dela iz besedila smiselno celoto. Pri tem namreč ne smemo prezreti, da sta si logika jezikovnega izražanja in dogajanja na eni temeljnih ravni sorodni. Obe potrebujejo čas: kakor za vsak izgovorjeni glas, besedo, stavek, odstavek, poglavje potrošimo krajši ali daljši čas, tako tudi dogajanja brez trošenja časa ni — govorjenje in dogajanje sta postopni (umetniška slika, fotografija, kip se — nasprotno — izražajo hipno, z izsekom, so le prerez nekega dogajanja, brez tistega znanega jezikovnega ali literarnega »pretakanja« dogodkov od »začetka« proti »koncu«). Z drugimi besedami: tudi govorjenje je dogajanje = spreminjanje, včasih kar z daljnosežnimi posledicami. Tako v dramskem besedilu pogosto nimamo nikakršnih izrecnih sporočil o kakšnem spreminjanju (scena ostaja ista, ljudje isti), dogajanje razbiramo samo iz pogovarjanja med dramskimi osebami. Podobno v vsakdanjem življenju.

Pisatelj Peter Majcen v Kosmačevi pripovedi Balada o trobenti in oblaku piše povest o Temnikarju:

Spet se je zdrznil in začudeno odprl oči. »Kaj? Ali so Temnik požgali?«

»Ne vem... Sicer pa mi to vprašanje niti na misel ni prišlo. In tako je tudi pravi Moja novela se konča s Temnikarjevo smrtjo. In to je sploh samo zgodba o Temnikarju, in to celo samo zgodba njegovega zadnjega dne: od predjutra ure, ko se je zbudil s tistim čudnim kamnom v drobu, do sončnega zahoda, ko je prestreljen izdihnil v Robeh.«

»Res je, toda —«

»Nič tuda!« se je hitro uprl Peter Majcen, ker je že začutil, da se v njem drami tista neznana sila, ki ustvarja. »Če bi pisal tudi o posledicah Temnikarjevega dejanja, bi podri zgradbo novele, ki je zdaj preprosta, toda zaključena celota. Vse, kar se je po njegovi smrti zgodilo v Temniku, ne sodi več v ta okvir!«

A bilo je vse zaman. Tista neznana sila ni poslušala oblikovnih ugovorov njegove pameti, temveč se je pripravljala na nov izbruh. On pa se je še upiral, ker se je prav nagnosko bal, da se mu bo novela razrasla in potem razpadla na kose, kar se mu je zgodilo že večkrat.

**DOGAJANJE** — spremembe v svetu, spreminjanje, v lit. predvsem kot posledica človekove volje: v pripovedi, kot vir napetosti in spopadov še posebej v drami. Glede na zgradbo ločimo *zapletajoče* in *razpletajoče* se dogajanje, glavno in stransko d., *zunanje* (kot potek vidnih dogodkov) in *notranje* d. (duševni boji, čustvene stiske ipd.). Zaokroženo d. z »začetkom« in »koncem« je zgodba. Gl. levo in dalje!

**Opozorilo 1.** V vsakdanji in šolski rabi označujemo »zgodbo« kot »vsebino«, imamo kar cele priročnike, imenovane »vsebine literarnih del«, ki pa niso drugače kakor kratki zgodbeni, dogajalni povzetki. Mi se izrazu »vsebina« v tej zvezi izogibamo, in to po preprostem preudarku, da je »vsebina« književnega besedila še marsikaj mimo »zgodbe«: misel, perspektiva, ne navsezadnje že kar tudi jezikovno gradivo, iz katerega je besedilo narejeno.

**Opozorilo 2.** Naziv »slike« se pojavlja za različne pojme — po francoski terminologiji npr. za snov, tudi osrednji motiv. V hrvaški književni teoriji so pomenski funkciji besed »slike« in »zgodba« medsebojno zamenljivi. Razliko, ki jo navajamo tukaj,



(Na drugi strani pa nas *pantomima* – iz grš. posnemati – takoj pouči, da obstaja dogajanje tudi docela mimo jezika, da je torej predjezikovno in zato predliterarno in ga je mogoče izraziti tudi na druge, ne le na jezikovni način.)

Prav zaradi takšne vidne in poudarjene vloge dogajanja v književnem besedilu se mu je literarna teorija, zlasti kajpada poetika, še posebej posvetila. Iz obsežnih razpravljanj o njem bomo v naslednjih odstavkih opisujoče navedli le nekaj poglobljitih vprašanj in pojmov.

**Zgodba in siže.** – Prešernov Krst pri Savici se začena pravzaprav neke »na sredi«; začetni Uvod posreduje iz dogajanja v Črtomirovem življenju skupek tistih sprememb, ki so bile za Črtomira najusodnejše: odločilni poraz njegove vojske, s tem pa razsujee temeljev za eventualno osebno srečo. Šele potem ko je bratec dramatično seznanjen s tem usodnim trenutkom iz Črtomirovega življenja (sprememb, dogajanja v njem), lahko zve za »začetek« (5.–14. kitica, stanca), za Črtomirovo poprejšnjo srečo; in prav tako zve šele potem, ko je seznanjen s to mladostno srečo, za nadaljevanje Črtomirove usode, za nadaljnje spremembe v njegovem življenju (= dogajanje). – Torej je Prešeren dogajanje glede na »notranji«, literarni čas – temporalno časovno – preuredil, reorganiziral (= temporalna ali časovna organizacija dogajanja); ni sledil naravnemu zaporedju dogodkov.

Če nas ne zanima literarna organizacija dogajanja in to dogajanje povzamemo v naravnem časovnem zaporedju, imenujemo takšen povzetek **zgodba ali fabula**. Zgodba ali fabula »Krst pri Savici« bi se na kratko glasila takole: V staroslovenskih časih sta doživela mladi gradnik Črtomir in skrbnica poganškega svetišča na blejskem otoku Bogomila slast ljubezenske sreče. Vendar ta ni trajala dolgo, prišlo je do vojne med kristjani in pagani; Črtomirova vojska je bila v tem spopadu do tal potolčena; Črtomir se je moral sprijazniti z nemilo usodo, se odpovedati stari veri in Bogomili.

Toda tisto, kar je povzročilo usodno Črtomirovo nesrečo, se je pesniku kazalo kot daleč najpomembnejše: poraz njegove / slovenske vojske je povzročil tudi konec njegove osebne sreče (Bogomila se je odpovedala posvetni sreči). Zato je ta usodni trenutek pesnik »potisnil« v dogajalni zgradbi naprej, na tisto mesto, ki si ga bralec najprej ogleda; poprejšnja sreča je le dodatna informacija, zato jo je kar nekako skril v besedilo (ima pa med drugim tudi tako imenovano kontrastivno funkcijo: ob svetli sreči je Črtomirova »zdašnja« nesreča toliko bolj temna, črna); zaradi posebnih literarnih učinkov je »naravno« dogajalno zaporedje preuredil. Tako literarno preurejeno zgodbo imenujemo **siže**.

Razlika med zgodbo in sižejem se v veliki meri krije z razliko med tako imenovano **sintetično** in **analitično zgradbo**. – Bistvo sintetične zgradbe je sledenje naravnemu časovnemu zaporedju sprememb (= dogajanja), tako npr. kakor v Kersnikovi pripovedi Agitator (1885): v glavnem se vse pred bratčevimi domišljjskimi očmi dogaja sproti, eno na drugo, kakor v vsakdanjem, sprotnem življenju. Nikakršna naknadna

so terminološko uvedli ruski formalisti, danes pa jo uporablja velik del sodobne književne teorije, zlasti poformalistične in strukturalistične.

Roman brez zgodbe je kakor dežnik brez reber.

Ortega y Gasset

**ZGODBA/FABULA** (lat. pravljica, basen – svojčas je bila fabula tudi pri nas tisto, kar danes imenujemo basen, kvečjemu z dopolnilom »ezopska« (f.). Danes nam, čeprav redkeje rabljena, označuje dogajalni povzetek knjiž. besedila, osnovni, naravno zaporedjeni potek dogajanja (šolsko pogosto: »vsebina«). Tudi »zgodba« je pomen-sko mešan izraz: a) sinonim za krajšo pri-poved, kakršna bolj nejasno kakor jasno obstaja med anekdoto in novelo (podobno rabljena tudi v zgodovinopisju prejšnjega stol.), b) v tem priročniku pomeni zaokro-ženo dogajanje, to je takšno z »začetkom« in »koncem«, povzeto v naravnem zapo-redju – medtem ko nam »siže« označuje povzetek lit. dogajanja v literarni organi-zaciji (ko se npr. »notranji« čas zaradi do-sezanja posebnih učinkov v razmerju do realnega temeljito premeša).

Prim.: F. Bernik, Problem fabule v zgod-njem pripovedništvu Iv. Cankarja, v zborni-ku VII. seminar slov. jez., lit. in kulture 1971; M. Kmecl, Epike, v: Lirika, epika, dramatika, 1971; idr.

**SIŽE** (fr. snov, predmet) – v franc. lit. vedi termin za »snov«. Po formalistih v sodobni knjiž. vedi enkratna knjiž. organizacija snovi (najpogostejše glede na t.i. tempo-ralno, časovno/dogajalno zgradbo). V na-sprotju z zgodbo/fabulo, ki predstavlja na-ravno časovno zaporedje povzetek dogaja-nja, upošteva siže razporejenost snovi gle-de na lit. učinke.

**VSEBINA IN OBLIKA** – pogostno šolsko, vendar nejasno ločevanje med »zunanjo-sijo« in »notranjostjo« knjiž. besedila. V najbolj zoženem pomenu je »vsebina« zgodba/dogajalni povzetek (prim. različne »vsebine literarnih del«), v širšem sta pri-štet še ideja in karakterizacija knjiž. oseb; »oblika« je največkrat istovetna s šablon-sko in nejasno pojmovano knjiž. vrsto, v boljšem primeru ji je prištet še jezikovni slog ali kakšna zgradbena značilnost. Ker je takšno ločevanje zelo splošno, obenem togo in ne dojema medsebojne dialektič-ne, vzvratne in mnogostranske povezanosti različnih prvin knjiž. besedila, se mu raje izogibamo oz. ga uporabljamo le pomožno.



Se mnogo pomembnejša je predzgodba za razumevanje dogajanja v Jurčičevem Desetem bratu! Razloži!

pojasnila niso potrebna, vse je umljivo iz sprotne zaporednosti. — Precej drugače je v poprejšnji Kersnikovi pripovedi Ciklamen (1883), ki temelji sicer na isti snovi in pripoveduje zvečne iste književne osebe (Agitator je nekakšno nadaljevanje Ciklamma). Tam se proti koncu pojavita dve osebi, ki sta v podeželskem tržišču docela nenavadni:

stari gospod Ilovski in njegova mlada, lepa žena Katinka. Med trškim advokatom Hrastom in to damo obstaja neko posebno razmerje — vsa znamenja kažejo tako, ko da se že od prej poznata —, ki pa iz sprotnega dogajanja nikakor ni odgonetljivo. Pripovedovalec mora to razmerje razložiti s posebnim analitičnim, členitvenim vložkom iz njune preteklosti. V pripoved vplete pogled nazaj ali retrospektivo, pove njuno predzgodbo (nekaj, kar bi ob spoštovanju naravne zaporednosti moralo stati v uvodnem poglavju). Sprotno, »naravno«, sintetično dogajanje je prekinjeno z delom dogajanja, ki po naravni logiki ne sodi sem: že zdavnaj prej, preden je Hrast prišel v Borje, se je vsemal za Katinko, pa jo potem precej poniglavo pustil na cedilu; zdaj se po dolgih letih spet srečata in razumljivo je, da je njuno medsebojno obnašanje obremenjeno s to preteklostjo; če naj bo njuno sprotno ravnanje bralcu razumljivo, se mora kajpada s to preteklostjo seznaniti. — Čim dlje zavlačuje pripovedovalec z razgrnitvijo pojasnjujoče retrospekcije, pogleda nazaj, tem dlje je dogajanje v besedilu bralcu uganka, zagonetno, zanimivo; ker smo ljudje po naravi firbci, pripovedovalec na ta način vzdržuje našo pozornost.

\* Nekatere književne vrste so v celoti zasnovane na postopnem odkrivanju »predzgodbe«, ki je v usodni in zagonetni zvezi z neposredno, vidno resničnostjo, »sprotnostjo«; takšne so npr. kriminalke, v katerih je neposredno razvidna resničnost lahko le truplo — treba je ugotoviti, kako se je, v kakšnem nizu različnih dogodkov živ človek spremenil v mrtvo truplo; s postopno rekonstrukcijo predzgodbe se v tekstu ukvarja detektiv, in to domala od začetka do konca besedila. Tako lahko zatrdimo, da kriminalka praviloma temelji na analitični dogajalni zgradbi.

#### Spešitev in zaviranje (počasenje, retardacija) v dogajalni zgradbi. —

V Uvodu h Krstu pri Savici se usodne, napete spremembe kar drenjajo ena na drugo, dogajanje je izrazito pospešeno — kar navsezadnje sem in tja napoveduje že tudi evritmija besedila (okrog vrat straža ...) Črtomir je na koncu vseh teh naglih dogajanj poražen; zdaj kajpada bralca na moč zanima, kaj se bo z njim v nastalem, brezupnem položaju še zgodilo. — Pesnik pa si tisti hip premisli: prehitro je vsa reč šla naprej, zdaj je treba to naglico zavreti — in tako se njegov kazalec usmeri v mnogo bolj lagodno, nerazburljivo, z dogajanjem (= spremembami) mnogo manj naloženo preteklost; dogajalno naglico je zavrl, retardiral; del Krsta od 4. do 14. stance torej predstavlja izrazito retardacijo ali zaviranje. Menjavanje med spešitvami in zavirani tvori dogajalni ritem (podobno kakor tvorijo ritem v verzui izmenično razvrščeni poudarjeni in nepoudarjeni glasovi). Še posebej je tak ritem pomemben v dramskem besedilu: poslušalca je treba kar naprej »bombardirati« z dogajalnimi homatijami, vmes pa ga tudi kdaj pa kdaj

**PREDZGODBA, RETROSPEKTIVA** — zgradbena prvina v pripovednem in dramskem besedilu. Nekaj, kar se je zgodilo pred zgodbo, kakršna je neposredno, sproti razvidna iz besedila. Ker pripovedni ali dramski sedanjik brez znanja o nekaterih preteklih dogajanjih ni jase, morata pripovedovalec ali dramatik naknadno »analitično« (analitična zgradba) v besedilo vnesti pojasnila o tej preteklosti — predzgodbo; pogledati morata za hip nazaj = retrospektiva (lat. retro = nazaj, specere = gledati). Prijubljena v roman, pripovedi, v sodobni psihološki drami (filmu, TV igri ipd.: v slednjih neposredni dramski sedanjik »zablendajo«/zamegljijo, v radijski igri glasbeno prelijejo in uvedejo nov, pretekli sedanjik, pojasnilo iz preteklosti); v pripovedi so postopki različni; najbolj enostavno je izrecno opozorilo na časovni skok nazaj — pogosto pri Jurčiču. Kriminalka je ena sama ustrezna rekonstrukcija preteklosti, ki jo je treba odgonetiti, da se razreši uganka v sedanjosti (kdo je morilec); torej priljubljeno lit. sredstvo za ustvarjanje napetosti.

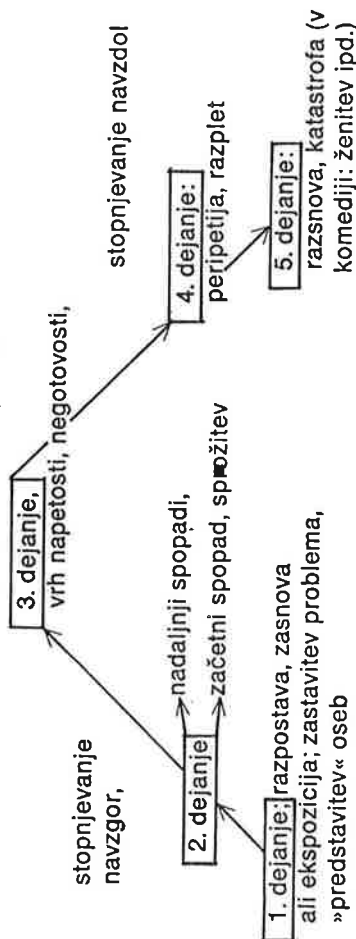
**SPEŠITEV** — zgradbena prvina: nasprotje zaviranju/retardiranju; da ni dogajanje monotono, enakomerno, je zdaj urnejše (pospešeno, bolj nabitost s spremembami) in potem spet počasnejše (zavirano). Bralac/gledalec se pri spešitvi dražljivo razburi; izmenjavanje spešitev in zaviranj tvori t. i. dogajalni ritem.

**ZAVIRANJE/RETARDACIJA** (lat.) — zgradbena prvina: nasprotje spešitvi. Ko postane dogajanje prenapeto, prezasoplo, ga pripovedovalec oz. dramatik za hip zavre: s kakšnim pejsajem (iz franc. krajina, krajino), ali siceršnjim opisom, ali z dogodki, ki so lagodnejši, ki npr. v brezupni tragediji nakazujejo žarek upanja ipd. Gl. še »spešitev«!



spočiti, da se pripravi na nov dogajalni zalogaj. — To je tako kakor z delom in spanjem: ni mogoče kar naprej delati, vmes je treba tudi spati; celo med plesi so predahi, da se malce »poberemo«, oddahnemo in hkrati pogledamo okrog za novo plesalko ali plesalcem.

**Stalne ali ponovljive zgradbene oblike.** Marsikatera književna vrsta temelji na takšnem ali drugačnem stalnem zgradbenem pravilu; vsakršna gledališka igra mora upoštevati dogajalno zgradbo, ki jo je že pred več ko dvema tisočletjema shematično označil starogrški filozof Aristotel: najprej kopica dogodkov, ki življenje glavne osebe docela zapletejo, potem še en dogodek (vrh), ki napolni mero preko roba in povzroči razpletanje, priključ vrsto dogodkov (= sprememb), ki pripeljejo zadevo do sprejemljive ali nesprejemljive rešitve. Še preden pa se vse skupaj začne, je treba predstaviti gledalcu sodelujoče osebe, prav tako tudi problem; ko se konča, je treba označiti konec. Zato pozna klasična in še bolj *klasicistična* dramska zgradba (posebno tragedija) tudi navzven petstopenjsko zgradbo (petero dejanj) kot zunanji izraz notranje petstopenjske razčlenjenosti:



Ne glede na to, ali je takšna dogajalna zgradba razvidna tudi navzven, je v raznoberih in načelih osnovna slehernemu dramskemu besedilu.

Spremembe, ki dogajanje stopnjevano zapletajo in razpletajo, morajo izvirati iz dvoje različnih prizadevanj; če bi bila stremjenja skladna, uglasena, potem bržkone ne bi prišlo do prehudih zapletov. Zato je dramska dogajalna zgradba v svoji osnovi *antitetična*: neki težnji, trditvi, stališču so v nasprotje postavljene drugačne težnje, trditve, stališča. Protivnost dvoje različnih stanj ali sprememb sestavlja tako imenovano *protivno* ali *antitetično* zgradbo. Med dvema deloma stanja ali dogajanja vlada nasprotje, napetost.

Takšna zgradba se ne pojavlja le v dramskem besedilu (in tudi ne samo v literarnem delu; prim. npr. različne glasbene kompozicije ali »kompozicijo« košarkarske, nogometne, rokometne tekme!)

\* *Primer.* Antitetično zgradbo zgovorno opazujemo v Murnovi lirski, izpovedni pesmi Ko dobrane se mrače (navajamo samo prvo in predzadnjo kitico).

Teža:

Ko dobrane se mrače,

k meni spo glasovi tihi,

**PERIPETIJA** (grš. nenaden preobrat) — nepričakovan, nenaden preobrat v usodi dramske osebe; člen t. i. notranje dramske zgradbe, ko se dogajanje dokončno preokrene v pogubonosnost za glavne osebe (tragedija), ali pa se pokaže vesela, nepričakovana rešitev (komedija). Po Aristotelovi poetiki višek zapleta (največkrat v srednjem dejanju, to je tretjem pri petde-janki oz. drugem v tridejanki), preobrat v razplet. — V širšem pomenu vsako burno dogajanje, zapletanje.

kakor tožbe tajni vzdih  
src, ki v žalosti žive.

*Antiteza:*

Pridite, nevihte ve,  
pridi, burno ti življenje,  
pridi, šumno koprenenje,  
in prevpijite mi srce!

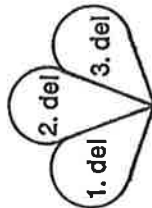
mir, spokojnost

vihar

Pesem je grajena na nasprotju med tiho mirnostjo narave in nespokojno razviharjenostjo človekove notranjosti.

Iz povedanega je bolj ali manj jasno tudi to, da je dramatska dogajalna zgradba *stopnjevalna*: število dogodkov, ki hkrati bremenijo dramsko osebo, se dramatično stopnjuje, prav tako njihova usodnost. — V nasprotju s tem ločuje poetika aditivno, to je enostavno naštevajno, dodajalno zgradbo, ko ne gre za kopičenje bremenilnih sprememb = dogodkov na isto osebo, marveč za enostavno, neosredotočeno zaporejanje takšnih sprememb, ne da bi se njihov učinek združeval v usodno katastrofo.

Bolj ali manj figurativno, to je v prenesenem pomenu, se v književno teoretskem pisanju uporablja še vrsta različnih označb za različne tipične zgradbe. Na časovno organizacijo dogajanja se nanašata oznaki obročna in pahljačasta zgradba: dogajanje, misel, ocena se na koncu povrnejo v isto izhodišče, ali pa se tja celo po večkrat vračajo, kakor npr. v Ciglerjevi povesti Sreča v nesreči (1836): pripoved je razdeljena na tri dele, v katerih pripovedovalec sledi življenjskim zgodbam treh Svetinov, potem ko so se zaradi vojske razkropili. Iz istega časovnega izhodišča (začetek vojne) začenja torej pripovedovati trikrat; shematsko gledano nastane z malo



domišljije res nekakšna pahljačasta shema (gl. risbo). — In podobno. Poseben primer je okvirna zgradba, ki smo jo že omenjali: okvirni del vzpostavlja poseben pripovedni pogled na pripoved (vloženo zgodbo); po drugi strani pa omogoča trdnjšo ciklično družbo sicer razmeroma samostojnih enot. V epiki gre ob posamično okvirjeni pripovedi namreč tudi še za tako imenovano ciklično okvirno pripoved, kakršne so npr. Boccacciov Dekameron, Tisoč in ena noč, ali Tavčarjeva pripoved V Zali (1896). Včasih se ciklična okvirna zgradba pojavi tudi v televizijskih nanizankah

# Primer obročne gradnje

*Odiseja*

Mnogo je že bilo,  
mnogo bo še prešlo.  
Sredi morja temni  
parnik in dalje gre.

Luka je tam za njim,  
luka je tam pred njim;  
v nebu neurje spi,  
v morju je noč vodé.

Parnik pa dalje gre;  
pena mu v kljun bobni:  
mnogo je že bilo,  
mnogo bo še prešlo.

*J. Menart*

Konec se povrne v izhodišče,  
kot v obroču (kompozicijska epanalepsa):



**OKVIRNA PRIPOVED** je praviloma vsaj dvodelna: a) okvir (uvodni in zaključni del), b) vloženi, uokvirjeni del. Prvi oklepa drugega. — Funkcija okvirnega dela je zelo različna: izpostavi kakšno misel, ki jo vložena pripoved kot zgled potrjuje, posebnost razpoloženega pripovedovalca, povekoliščine, v katerih se vložena pripoveduje; lahko se zadovolji s preprosto uvedbo (Martin Krpan!), lahko pa tvori samostojno, zgodbeno zaokroženo pripoved ('1001 noč': okvirna zgodba je pripoved o odlaganju smrtni kazni). Vložena je lahko ena sama, lahko pa ciklus pripovedi. Vložena pripoved je od okvirne odvisna glede na način razumevanja: tega začrta okvirna pripoved. —

Prim.: M. Kmecl: Okvirjenost Tavčarjeve pripovedi, JIS XIX/1973-4, tudi Kondor 146; idr.

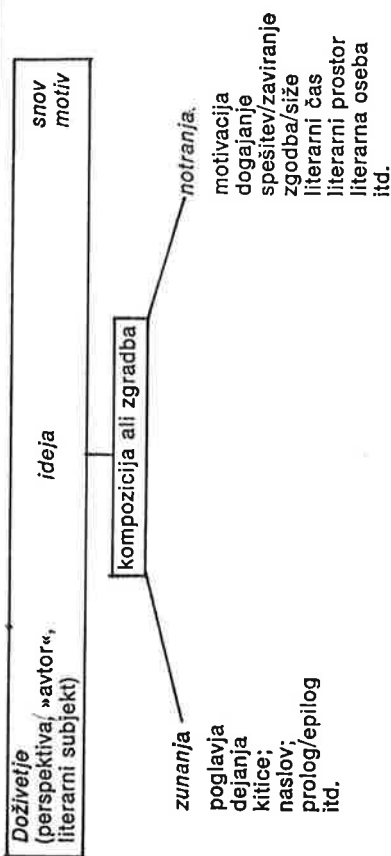


(Naše malo mesto). Drugič okvir zgine, ne da bi *mozaična sestavljenost* dogajanja potrebovala za to kakšen nadomestek (Murnik: Ženini naše Koprnele, 1921; vsako poglavje je razmeroma samostojna enota, posvečena po eni neuspeli Koprnelini moštvi, kakor jih navidezno pripoveduje in špiči Koprnelina sestra, najstnica Vida).

\* *Dodatek o tipologizaciji literature glede na različne zgradbene možnosti.* 1. Del sodobne književne vede si prizadeva določiti značilne tipe literarnega besedila po tako imenovani *kompozicijski dominant*;

kompozicijska dominant je pojav, ki zgradbeno dominira, gospoduje v besedilu in mu je torej namenjena osrednja pozornost. V Martinu Krpanu je to mogočna, samosvoja oseba; v Jamnici družbeni prostor na slovenskem podeželju med obema vojnama; v Požganici dogajanje, ki ni osredotočeno na eno samo osebo. Človek v prostoru in času so tri osnovne vrline našega dojemanja sveta, in so tudi pogosto izhodišče omenjenih tipologij. Znana je Kayserjeva tipologija romana: roman prostora, roman osebe, roman dogajanja (časa). Podobno anglosaksonska teorija novele: novela akcije (dogajanja, časa), novela karakterja (osebe), novela stanja, vzdušja (setting = prostora, prim. Olgo Scherer-Virski).

2. Shema značilnih tipov je zlasti v območju pripovedne literature mogoča tudi z merilom pripovedovalca, kakor smo že omenjali. — Najpogostejša pa je tako imenovana tipologizacija književnih besedil glede na snov (viteška drama ali roman, pustolovska povest, ljubezenski, vojni, kmečki, vaški, roparski, kriminalni, družinski, zdravniški itd. roman); podobno velja za idejo (vzgojni, tendenčni, filozofski itd. roman, drama, povest, pesem).



## V. Književne zvrsti in vrste

*Vse zvrsti (vrste) so dobre, samo dolgočasne ne. (Voltaire)*

Najbolj preprosta in tudi najpogostnejša opredelitev književnih zvrsti in književnih vrst je, da so to nizi književnih besedil, ki premorejo nekatere izrazite skupne lastnosti. Tako je književnovrstna oznaka *roman* skupno poimenovanje za nepregledno množico književnih besedil, ki so napisana v prozi, so pripovedovana in so dolga; književnovrstna oznaka *dramatika* je skupno poimenovanje za še nepreštenejšo množico književnih besedil, ki so pisana v premem govoru, ker so zvečine namenjena uprizarjanju, in so utemeljena na napetosti med dvema nasprotujočima si silama. Nekoliko natančneje pa bi bilo takole:

- glede na vrsto oziroma način sporočanja besedila bralcu, poslušalcu ali gledalcu (knjiga, časopis, TV, radio, gledališče ipd.),
  - glede na zakonitosti in možnosti jezikovnega izražanja (evfonija, evritmija, spreminjanje pomenov ipd.),
  - glede na namen besedila (nagrobni napis, hvalnica, ljubezenska izpoved, igra ipd.),
  - glede na družbeno pogojenost književnega besedila,
  - glede na pesnikovo osebno oceno sveta (pesniška perspektiva),
  - glede na značilno notranjo in zunanjo zgradbo
- se v območju književne umetnosti že od nekdaj pojavljajo do neke mere sorodni sestavi. Pogosto jih imenujemo »stalne oblike«, čeprav pri tem ne gre samo za obliko v običajnem pomenu besede, to je za zunanjsčino, marveč za mnogo več: za vzajemno učinkovanje tako imenovane zunanje in notranje oblike, za celoto. Etološke književne vrste (gl. spredaj) sploh niso prepoznavne navzven, po zunanjsčini besedila, kakor je npr. sonet.

### Kratka zgodovina književno zvrstnega in vrstnega opazovanja književnosti

— Veda o književnih zvrsteh in vrstah je stara, danes jo sledimo (največkrat preveč po črki) od starih Grkov naprej. — Antični Grki so bili praktični, pri opredeljevanju neobremenjeni ljudje: z natančnim opazovanjem pojavov so skušali odkriti vzroke zanje in sestaviti pravila njihovega obstajanja. Vedeli so, da so za to predvsem pomembna kar se da jasna in enotna opazovalna merila. Tako so književnosti za poglavitno merilo postavili *mimesis*, to je zmožnost vzpostavljanja eidetičnega doživetja, predstavljanja sveta skozi govorico, jezik. Glede na učinkovitost mimesis so ločevali dramo (mimesis je najučinkovitejša — pač z odrsko predstavitevijo), ep (mimesis še zmeraj »dostojna«) in ditirambično poezijo, nekakšno liriko, ki so jo zaradi minimalne mimesis najmanj cenili. Platon je v traktatu *Res publica* ločeval poezijo po tem, ali 1. govori pesnik

**KNJIŽEVNE ZVRSTI IN VRSTE** — temeljne možnosti knjiž. oblikovanja (lirika, epika, dramatika ipd.); gl. ustrezno poglavje, vendar tudi »tipične etološke (knjiž.) vrste«! Ločevati je treba med zvrstmi kot zbirnimi, združevalnimi (lirika, epika, dramatika; mladinsko, poljudno slostvo itd.) in med vrstami kot ožje opredeljujočimi pojmi (sonet, roman, skeč itd.)!

Prim.: A. Ocvirk, *Teorija primerjalne lit. zgod.* 1936, 1975; R. Knopfmacher, *Književni rod — osnovna determinanta književne strukture?*, *Umjetnost riječi* VII/1963; M. Solar, *Pitanje knjiž. rodova*, *Umjetnost riječi* XII/1968; K. R. Scherpe, *Gattungs-poetik im 18. Jahrh.*, 1968; F. Bernik, *Probleme lit. zvrsti med romantiko in simbolizmom v slov. knjiž.*, v zborniku: *V. seminar slov. jez., lit. in kulture*, 1969; H. N. Jaus, *Teorija rodova i književnost srednjeg veka*, *Umjetnost riječi* XIV/1970; M. Kmecl, *Književna zvrst ali književna vrsta?* *JIS* XIX/1973—4 idr.



sam (starejši ditiramb), 2. ali pusti govoriti druge (drama) in 3. ali goji »mikstum«, mešanico obojega (ep).

Šlo je torej za merilo »govorjenja« (naracija, dramatizacija, mikstum); — obenem pa so poznali in poudarjali tudi merilo snovi. Za Aristotela so bile snov osebe z nadpovprečnimi krepostmi ali napakami. Nadpovprečno krepostne osebe so mu bile snov za tragedijo, osebe z nadpovprečnimi napakami snov za komedijo; prve s svojo zlo usodo izživajo čustva in strah, katarzo ali očiščenje pri gledalcu, druge ga dražijo k smehu. Prav na ravni snovi se začelja tudi prvo ločevanje med »visokimi« in »nizkimi« književnimi vrstami: takšnimi, ki so bile priznane in spodobne tudi v najvišjih družbenih plasteh, in takšnimi, ki so se zdele visoki družbi nesodobne, pa so tem živahneje plenjale in živele med ljudstvom. Tragedija kot ena najplemenitejših književnih vrst je bila npr. snovno rezervirana za nastopanje bogov in plemstva in je takšna zvečine ostala vse do 18. stoletja — Renesanco-porenesančna poetika je izrecno ločevala med tistimi književnimi vrstami, v katerih so snov plemiči, principi in kralji, od tistih, v katerih so le kmetje, pastirji in obrtniki (meščani; Antonio Minturno, *L'Arte Poetica*, Neapelj 1564). — Thomasu Hobbesu v Angliji je 1650 snov prvo merilo za razločevanje književnih vrst: dvoru ustrezata ep in tragedija, mestu satira in komedija, podeželju pa epska in dramatična idila. Gottsched je v Nemčiji sredi 18. stoletja glede na snov in način pisanja ločeval med visoko in nizko literaturo; k visokim je štel junaške pesnitve, tragedije in državne romane, v njih je najti le bogove in junake, kraljevske in knežje osebe, katerih dogodivščine se pripovedujejo ali igrajo na žlahten način; k nizkim gredo meščanski romani, pastirske pesmi, komedije, ezopska fabula (= basen) — ker so v njih le meščani in podeželjani, celo živali in drevesa, so pisane ali igrane v vsakdanščini. Podobno v Rusiji sočasno Lomonosov. — Gottschedova naziranja, ki so družbeno utemeljena v predmeščanski družbi, ta pa je meščana pač imela za nižjo družbeno plast — so prešla v nemške šolske poetike; tako so dolgo vplivala na razvoj poetološke miselnosti v Nemčiji, pa tudi v območju avstrijske monarhije, torej tudi pri nas (le da so se kasneje delno prilagodila meščanski družbeni ideologiji).

\* Manj znano je, da tudi Levstikov literarni program iz 1858 (Popotovanje iz Litije do Čateža) kaže znamenja vzorovanja pri gotschedovski poetiki, pa tudi pri Horacu. Že v Horacovi poetiki se kot eno izmed logičnih meril za ločevanje književnih vrst pojavlja pojem »genus dicendi«, način, rod govora: če je snov takšna, da si daje opraviti z bogovi in junaki, potem kajpak ti bogovi in junaki ne morejo govoriti v pocestnem žargonu, marveč v plemenitem slogu, ki že na prvi posluh izraža njihovo visokost in krepostnost, stan — visoki slog, »stilus grandis«; podobno, le da z druge strani, velja za plebs-ljudstvo, ki se svojemu družbenemu stanu ustrezno izraža v nizkem slogu, »genus dicendi humile«. — Levstikova ocena je bila, da Slovenci lastne gospode (kot možne snovi) nimamo, torej je poglobljena možnost slovenski literaturi izražanje v ljudskem slogu (genus humile); prav zato naj bi bila pri Slovencih

**KNJIŽEVNI PROGRAMI** (grš. razglas) — skupnost temeljnih knjiž. smotrov, izražena kot poseben razglas/manifest (npr. futuristični m., 1909), ali pa jo je mogoče izluščiti iz različnih priložnostnih izjav pisateljev, ki se prištevajo k istemu literarnemu nazoru oz. isti skupini. Prvi znameniti slov. knjiž. program je tisti, ki je napisan v Levstikovem Popotovanju iz Litije do Čateža (1858) in ki se zavzema za realistično oblikovano poljudno slovstvo, predvsem za pripovedno prozo in dramatiko. Sočasno je nastajal tudi knjiž. program Mohorjeve družbe, ki je poudarjala kršč. vzgojnost in praktično poučnost, ob obeh pa knjiž. program, ki je podčrtaval potrebo po lit. za slov. izobražena/gospodarskopolično meščanstvo. Iz 19. stol. se kot k. pr. večkrat omenja še Celestinova razprava *Nashe obzorje* (1883), ki je odločilno vplivala na Kersnikov lit. razvoj in ki naj bi šele dokončno vzpostavila posebno slov. inaičo realizma. Vsaka skupina knjiž. ustvarjalcev pravzaprav vzpostavi nekatere enotne poglede na knjiž. (pred Levstikom npr. že Cop in čbeličarji ali Zoisovo omizje). Podobno v 20. stol., ko programskih izjav naravnost mrgoli. — Seveda pa je treba kritično ločevati med programsko napovedjo, nekakšnim načrtom, ter uresničitvijo teh načrtov; večkrat zanimivi programi ne obrodijo pravega sadu in obratno: velika literatura zraste brez izrecnega programa. Prim.: M. Kmecl, *Slov. knjiž. programi sredi 19. stol. v: Od pridige do kriminalke 1975*; idr.

tudi težava glede snovi za roman in dramo (ki sta veljali po takratnih poetoloških naziranjih za gosposki-meščanski književni vrsti). In zato se je Levstik lotil predvsem izdelovanja komedije kot »nižje«, ljudske literarne vrste (Juntez); pa tudi v Krpanu je vse gosposke osebe prilagodil preprostemu ljudskemu pojmovanju in govoru. Jurčič pa je za obe tragediji – Tugomer in Veronika Deseniška – izbral snov v slovenski gosposki preteklosti, v času, ko je še lahko našel slovenskega ali vsaj pol-slovenskega plemiča.

Tretje merilo za ločevanje književnih vrst pri starih Grkih bi danes imenovali pesniška sredstva v ožjem pomenu besede: harmonija, ritem, verz in podobno.

Ker je po starogrški, zlasti aristotelovski poetiki mimezis, to je stopnja prepričljivosti literarno vzpostavljenega sveta (ta mora biti po svojih zakonitostih podoben realnemu svetu) poglavitno merilo literature, lirska umetnost kot neposredno osebno izpovedovanje ni bila posebno v čisljih. Tisto, kar se v trojici epika, dramatika, ditirambika skriva pod zadnjo oznako, je bilo za Aristotela prej poučno besedilo, poučna, didaktična literatura. – Lirika kot neposredna izpoved, ki nima kaj prida mimetičnega na sebi, se je začela enakopravno družiti z epiko in dramatiko šele v renesančni, porenesančni in kasnejši poetiki; trojna literarno zvrstna delitev, ki je danes nekam najbolj običajna – lirika, epika, dramatika – se je dokončno uveljavila šele za časa romantike, ko so te tri vrste razglasili za »nature oblike« književnosti (Goethe), češ da obstoje že v naravnem bistvu pesniške tvorbe in se jim enostavno ni mogoče izogniti. Pri tem se je sčasoma oblikovala predstava o posamičnih književnih vrsteh: *dramatika* je zasnovana na pogovorih med neposredno prisotnimi in delujočimi osebami; med temi osebami ali med njimi in usodo mora vladati stalna napetost, ki se na začetku pojavi kot problem, dramatski tekst pa ta problem v značilni notranji kompoziciji s ponavljajočimi se funkcijami (ekspozicija, zaplet, vrh, peripetija-katastrofa, razplet) razreši; mimezis je najpristnejša;

*epika* govorno upodablja svet v njegovem spreminjanju (dogajanju); različni načini govora se v njej funkcionalno sprepletajo – od intimnega (lirskega) monologa do dramatičnega prizora, vezivo pri tem je pripovedovalčovo poročanje; mimezis je še zmeraj prevladujoča;

*lirika* je osebno izpovedovanje; lirik neposredno izpoveduje svoja duhovna, čustvena, sploh duševna stanja; mimezis je samo pogojna – kolikor pač vzpostavlja živo predstavo videnje duševne stiske, čustvene vznemirjenosti, razmišljajočega trenutka.

**Poskusi dodatnih filozofskih, psiholoških in drugih opredelitev troje književnih vrst.** – Da bi bila utemeljitev trojne delitve kar se da tehtna, je že romantična filozofija tri osnovne književne vrste skušala ločevati po stopnji objektivnosti in subjektivnosti, češ lirika je subjektivna, osebna, dramatika je objektivna, saj se pesniški subjekt popolnoma umakne v ozadje, je »skriti lutkar«, ki ima sicer povsod svoje prste vmes, a je

**DRAMATIKA/DRAMA** (grš. dogajanje) – ena od troje temeljnih knjiž. zvrsti; temeljna dramatičnost (ta se sicer lahko pojavlja tudi v nedramskih književnih besedilih, pa tudi zunaj lit.: značilna zanjo je napekost, izvirajoča iz nasprotij in obilice dogajanja, gl. levo!); izraža se v sedanjiskem živem govoru, zvečine dialogu oz. premem govoru in je predvsem namenjena gledališkemu prikazovanju, kar pomeni, da jo je mogoče v nasprotju z liriko in epiko premestiti iz domišljije v realnost ustrezno opremljenega gledališkega odra. Temelj drami je spopad dvoje ali več nasprotujočih si sil, ponavadi poosebljenih v različnih dramskih osebah; takšna protivost/razdvojenost zahteva t.i. enotnost dogajanja, to je dosledno vzročno, prepričljivo grajeno in motivirano dramsko zgodbo. – Zaradi omejenosti trajanja (1–3 ure dolga predstava) mora biti časovno in snovno zgoščena (od tod v antični drami tudi zahteva po enotnosti časa). Preddogajanje se kot nujno za razumevanje d. redko pojavi kot izrecno pojasnilo (prolog ipd.), marveč se razkrije postopoma, analitični drami (gl. »analitična zgradba«) je to celo bistvena sestavina. – Ločujemo različne dramske oblike/knjiž. vrste; najvažnejše je etološko ločevanje, vendar tudi po zunanji zgradbi (kratke, dolge; eno-, tri-, petdejanke), po razmerju med besedo in drugimi izrazi (gesta, ples, petje; pantomima, senčna igra, opera), po ideologiji in snovi (idejna, filozofska, tendenčna; zgodovinska, pravljinska ipd.), po odklonu od dramske zvrstnosti (lirična oz. pri nas poetična drama) itd. – Drama (slov. igra) se je razvila iz kulturnih plesov, pesmi, obredov; evrop. drami je ustrezno izhodišče starogrš. drama/tragedija (gl. geslo!) Na Slovenskem so jo bržkone uvedli jezuiti, ki jih je konec 16. stoletja poklical škof Hren, da bi pomagali zatreti protestantizem. Eno izmed sredstev protireformacijskega boja je bila tudi gledališka predstava, sprva v lat., vendar verjetno že kar spočetka z vse pogostejšimi slov. (+ nemškimi) primesmi; Ljubljana, Ruše (od 1680 naprej); Koroška, Škofja Loka: od tod izvira tudi prvi ohranjeni slov. dramski tekst: Pasijonska procesija (1721), prir. p. Romuald, s pravim imenom Lovrenc Marušič. – Prva komedija: Linhartova Županova Micka 1789/90; po 1848 razmah slov. gledališča, 1867 ustanov. Slov. dramski društvo, ki je skrbelo za izvirna d. dela in ustrezne prevode; prvi vrh v Cankarjevi dramatikl.

Cankarjev »Za narodov blagor« je že med ljudmi in je prav gorka, mestoma kar vroča satira. Samó, tudi ta knjiga je zopet le – ein Lesedrama. Dejanja ni skoro nič, in včasih je preveč »pridigarški«, kakor pravi Zupancič; meni pa se zdi, da mora postati Cankar prej še veliko objektivnejši kot je že in da pride s tem tudi dejanje. Zdaj pa žrtvuje živahnosti in bistroumnosti dialoga vse, ne izpusti nobenega dovtipa, ki ga v momentu prešine, in ne prenese prav nič, ali vsaj veliko premalo na dejanje svojih oseb.

J. Murn F. Vovkovi

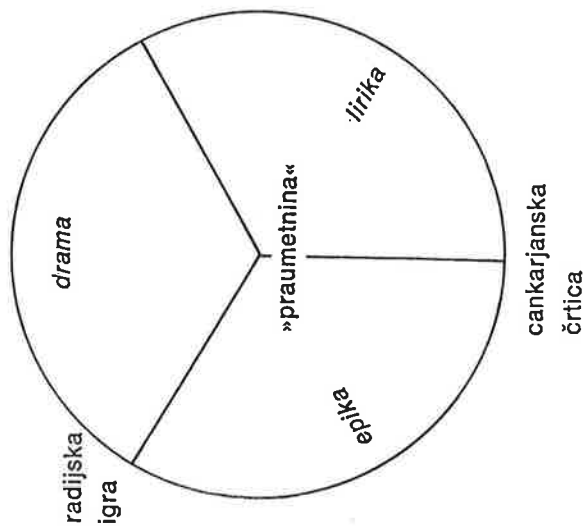
Lirika je dogodek v človeku, epika je človek v dogodku, dramatika je dogodek iz človeka.

J. Vidmar (po E. Kocbeku)



neviden, epika pa je sinteza obojega: kadar inscenira prizore (razpoznavno znamenje: pojavi se premi govor, dialog), je objektivna, kadar pripoveduje osebno razvidni pripovedovalec (npr. Zorin v Stritarjevem romanu istega naslova, 1870), je subjektivnejša. — Podobno so skušali delitev utemeljevati s pomočjo psihologije: Robert Hartl je 1924 določil troje pesniških vrst s pomočjo troje temeljnih človeških psiholoških položajev: dramatika naj bi ustrezala psihologiji zahtevanja, epika psihologiji spoznavanja, lirika psihologiji čutenja. — Avtor prav tako znan in kar slikovite domislice v zvezi s tem, nemški esteti Jean Paul Richter, je v 18. stoletju menil, da ep predstavlja dogodek v preteklosti, drama dogajanje v sedanjosti, ki se razvija v prihodnost, lirika pa občutek, ki je ves sedanjíski.

Vsa ta opredeljevanja označujejo književne vrste kot svojevrsne, temeljne načine pesnikovega obnašanja, kot nekakšna osnovna življenjska stanja, prenesena v logiko in način govorjenja (Staiger); potemtakem kot nekaj, kar je blizu slogu. Tako se je iz njih nekako samo po sebi izcimilo naziranje, da so književne vrste temeljne slogovne vrvine, ki se kot lirsko-epsko-dramatska trojnost pojavljajo v slehernem književnem besedilu; samo da eno zmeraj prevladuje nad preostalima dvema. Z drugimi besedami: vsako živo književno besedilo je do neke mere lirsko, dramatsko in pripovedno hkrati, le da je pri književnih vrstah, ki jih imamo za lirske, prevladujoče lirsko, v dramatskih dramatsko, v epskih pripovedno. Torej ni več mogoče brez slabe vesti govoriti o liriki, epiki in dramatici — marveč o lirskem, epskem in dramatskem kot slogovnih prvinah, ki se živo medsebojno sprepletajo. Razmerje med njimi je v slehernem književnem besedilu enkratno. Za ponazoritev tovrstne sprepletenosti so si izmislili književno vrstno-vrstni krog:



Kakor vsa umetnost se hrani tudi lirika iz dveh virov, iz oblikovalnega in izpovednega. — Samo po sebi umljivo je, da morata biti v popolni liriki enako vsebovana oba momenta, oblikujoči in izpovedni ...

J. Vidmar, 1932

Nepregledna lit., vendar prim.: J. Stritar, O gledališču in slov. dramatici, Lit. pogo-  
vori VI/VII, Z 1870; A. Robida, Skica raz-  
voja moderne dramatike, Čas III/1909; isti,  
Zakaj se pri Slovincih dramatika ne more  
razvijati, Čas IV/1910; F. Bevk, Nekaj o  
drami, Mladika I/1920; I. Pregelj, Moderna  
drama, Mentor 1917/18; Ljudevit Pivko,  
Dramatsko pesništvo 1921; F. Kotnik, Slo-  
venske starosvetnosti, 1943, JF, Vodnik,  
Osnovni pojmi dramaturgije, NS I/1946;  
F. Kalan, Obris gled. zgod. pri Slovincih,  
NS III/1948, IV/1949; V. Kralj, Drama-  
turški vademekum, 1964; isti, Sodobna  
antidrama, Problemi III/1965; Vidmar,  
V blodnjaku antidrame, Sodb XV/1967;  
F. Fischer, Spremnna beseda k težki  
urli, Kondor 94, 1967 (o partizanski  
dram.); B. Kreft, Gledališče in dramatika  
pri Slovincih od začetka do ustanovitve  
Dramatičnega društva 1867, v zborniku  
III. seminar slov. jez., lit. in kult. 1967; J. Ko-  
ruza, Dramatika, v: Slov. knjiž. 1945–1965  
II, 1967; N. Kuret, Mimično dramske obli-  
ke v slov. ljudskem izročilu, v zborniku: IV.  
seminar slov. jez., lit. in kult., 1968; V. Smo-  
lej, Dramatika in gledališče v slov. NOB,  
v zborniku IV. seminar slov. jez., lit. in  
kult., 1968 (tudi v ZSS SM VII); M. Zupan-  
čič, Povojna slov. dramatika in gledališče,  
v zborniku: VII. seminar slov. jez., lit. in  
kult., 1971; H. Glušič, Dramatika, v: Lirika,  
epika, dramatika 1971; J. Koruza, Pregled  
slov. dramatike, JIS XVII/1972–3; V. Zu-  
pan, Sholion, Znamenja 39–40, 1973; J. Ko-  
ruza, Slov. dramatika in gledališče v ob-  
dobju baroka, v zborniku: X. seminar slov.  
jez., lit. in kult., 1974; M. Jurak, Dileme pa-  
rabolične umetnosti; angleška angažirana  
poetična drama in gledališče 1975; idr.

**EPIKA** (grš.) — pripovedništvo; v vezani  
(verzificirani) ali nevezani (prozni) obliki  
ena izmed treh tradicionalno pojmovanih  
knjiž. vrst; značilno lagodno, široko in sil-  
kovito govorno prikazovanje najrazličnejših  
dogajanj, človeških usod, krajev ipd. Naj-  
različnejše vrste v ljudskem slovstvenem  
izročilu; kot eksmpel vpeljena v pridržno  
in podobno lit. in kot takšna dolgo edina  
tovrstna tradicija v slov. slovstvu; od 1836,  
še posebej pa od vajecev (1854/55) in  
Jurčiča — po oslabelejših poskusih, ustvariti  
slov. verzificirano epiko po klasičnem na-  
činu — prodor sodobnega pripovedništva,  
zvečine neverzificiranega. Gl. levo!

Prim.: različne pregledne slov. pripovedne  
lit. (Burian, Slodnjak, Paternu, Pogačnik,  
Inkret, Kmecl, Kos idr.); M. Kmecl, Epika

Povezava zvrsti v krog pomeni, da so vse tri zvrsti med seboj neločljivo povezane. Posamične književne vrste se potem pojavljajo na različnih obodnih točkah tega kroga; njihovo mesto shematsko ponazarja delež treh zvrstno slogovnih prvin v njih; za primer smo navedli cankarjansko črtico, ki je primer književne vrste, v kateri gospodujeta lirsko in epsko približno enakovredno; radijska igra se zvečine podreja dramskim zahtevam, vendar pogosto goji prvoosebne pripovedovalca (gl. poglavje o radijski igri). Na ta način naj bi bilo mogoče v ponazoritveni književno zvrstno-vrstni krog uvrstiti vsakršno književno besedilo.

Pojmovanje književnih zvrsti kot posebnih slogov je sistem književnih zvrsti in smisel tovrstnega ločevanja zelo razmajalo. Slog je vendar v književni umetnini, ki je kaj vredna, neponovljiv, drugačen od vseh ostalih; potemtakem je uvrščanje književnih besedil v črede po tem ključu nespametno in pravzaprav nemogoče, nesmiselno opravilo. Misel, ki izraža dvom v književno zvrstnost, je pred kakšnega pol stoletja zaostrel znani italijanski esteti Benedetto Croce v tezo, češ da v literaturi ni zvrsti in vrst, je le enkratni stil; torej je veda o književni zvrstnosti vrstnosti neumestna. — Že precej prej se je takšen dvom izrazil v t. i. zvrstnem in vrstnem, razlagalnem »zaprtem krogu« (hermenevtični circulus vitiosus), češ kako neki je mogoče besedno umetnino obravnavati kot primerek posebne literarne vrste, če pa ni vzorca za takšno literarno vrsto — in po drugi strani, kako določiti model literarne vrste, ko pa se tak model ne more pojaviti zunaj živega literarnega besedila, to pa spet ni nikoli živ vrstni model. Raziskovalec/razlagalec se nenadoma znajde v zaprtem krogu, ki mu ga ni mogoče presekati.

Kakorkoli so že takšni pomisleki upravičeni, pa jim je vendar treba pripisati na rob, da je smisel vsake vede med drugim tudi ugotavljanje podobnosti pojavov in s tem ugotavljanje pravi, ki vladajo tem pojavom ne glede na njihovo enkratnost. Če že za romane različnih avtorjev, časov in družb ni mogoče odkriti nobene druge sorodne lastnosti, kakor to, da so dolge, v prozi pisane pripovedi, daje to pravilo (ki je menda sprejemljivo) marsikaj sklepati: npr. to, da se bo svet v takšnem besedilu kazal veliko obširneje, podrobneje, mnogostraneje — kakor pa v kratkem besedilu, da bo zgradba glede na pripovedovani čas in prostor bržkone nujno večpramenska in podobno. — Vsak človek je v resnici svet zase, drugačen od kateregakoli drugega človeka; toda vsak človek ima praviloma po dveje rok in nog, glavo — vse organe na približno istem mestu, vsak človek se je zmožen veseliti in žalostiti, misliti — resda ne do povsem enake mere, vendar vseeno. In podobno je s književno umetnino. V njej ločimo lastnosti, ki so posamičnim skupinam književnih besedil enake — *izomorfne*, ter lastnosti, ki posamično književno besedilo ločijo od vseh drugih — gre za *alomorfne* lastnosti. S tistim, kar je enkratnega, se ukvarja predvsem književna kritika, izomorfnost pa je področje poetike, literarne teorije; tale hip pa véde o književnih zvrsteh in vrstah. Splošna shematična opredelitev za književne zvrsti (vrste) bi bila tale: *prepoznavne za književno vrsto (vrsto) X so značilnosti V, Y, Z ...*

ali pripovedništvo, v: Lirika, epika, drama-tika, 1971; isti, Novela, 1975; idr.

**LIRIKA** (grš. lira-instrument), pri nas in tudi drugod pogosto še »poezija« (angl. poetry; fr. poésie), kar je sicer svojčas označevalo knjiž. umetnost nasploh, danes pa pač njen najintimnejši, po nekaterih nazorih tudi najstarejši del: i. naj bi nastala kot prva oblika besedne umetnosti, stara toliko kot človeštvo. — Izraža notranja, intimna občutja, zunanji svet le, če se tem duševnim doživetjem prilaga (t. i. »ponotravljanje« sveta — v pesniškem subjektu, prilagoditev). Pomemben je njen jezik, organizacija besed, njihova zvočna izraznost, slikovitost: torej je zvečine verzificirana, kot lirski perspektivisti pa se lahko pojavlja v različnih knjiž. vrstah, tudi proznih (lirična drama, črtica ipd.) Snov: različna osebna duhovno-čutno-duševna stanja: razmerja do sočloveka (ljubezen, osamljenost), do predmeta sveta (narava), prav tako do abstraktnih vrednot (vera, domovina), do samega sebe (trpljenje, sreča); ta stanja lahko lirski subjekt spodbuja k mišljenju, čustvovanju, celo pripovedi. Pri prvinskih narodih: obredne pesni (žrtvene, pogrebne, vojne), ljubezenske (pri Kitajcih znane od ok. 1500 pred n. št.), religiozne ipd. — V evrop. lit. je i. kot enakovredna knjiž. zvrst priznana pravzaprav šele od renesanse naprej (ni ustrezala klasičnemu pravilu mimesis), kar pa seveda ne pomeni, da ne bi obstajala; v obliki zbornih pesmi, epigramov, ditirambov, himen, od ipd. vse od st. Grkov in Rimljanov naprej, mnogo je je v najstarejšem ljud. slovstvu: prav v slovskem je i. nenavadno bogata. V sred. veku kršč. nabožna pesem, nastala iz romanske, slovanske, keltske in germanske ljud. pesmi. Grajska in prigrajska kultura je najprej v Provansu, potem domala po vsej Evropi izoblikovala t. i. trubadursko pesem/liriko. (Prvi fragmentarno ohranjeni zapisi slov. posvetne verzifikacije so ljubezensko lirski narave: Bernardov pozdrav Lichtensteina 1227: Bog te sprejmi, kraljeva Venusi; Wolkensteinovi osamljeni slov. verzji iz zač. 15. stol., Auersperski rkp. iz 15. stol.). — Razcvet i. v renesančni Italiji (Dante, Petrarca), v sred. Evropi za časa protestantske reformacije, kasneje še posebej za romantike, ko se s Prešernovo utemelji tudi sodobna slov. i. Po začasnem upadu v real-natur. lit. ponoven razcvet v novo romantični lit. in kasneje.

**Opozorilo.** Že ves čas uporabljamo izraza književna zvrst in književna vrsta; navajeni pa smo pravzaprav samo »književne zvrsti« — in z njo označujemo tako zbirne pojme lirika, epika in dramatika, kakor tudi njim podrejene ali podobne ep, roman, sonet, satira, mladinska književnost, kritika ipd., torej posamične člane družin s priimki »lirika«, »epika«, »dramatika«. Naša raba, to je raba iste besede za dvoje različnih pojmovnih družin, je bržkone nemškega vira: tudi tam namreč ista beseda Gattung označuje vse povprek, tako liriko kakor sonet, epiko in roman, dramatično in igro. Hrvatje so na boljsem; gledovali so se po naravoslovni pameti, ki že od 18. stoletja ločuje med širokimi sorodniškimi skupinami (po najsplošnejših izomorfemih) = genus ali rod, ter ožjimi sorodniki = species ali vrsta. Hrvatska književna veda na ta način ločuje med »književnim rodom«, ki označuje zbirne pojme liriko, epiko in dramatično, ter »književno vrsto«, ki označuje prejšnjim podrejene pojave: sonet, roman, komedija itd. — Avtor tega priročnika ločuje poimensko takole: »književna zvrst« (ali rod) je zbirni pojem (lirika, epika, dramatika, didaktika), »književne vrste« pa so prejšnjim podrejeni pojmi (sonet, roman itd.) (Jezikovni preudarek za takšno poimenovanje je razložil v JIS XIX 1973/74, str. 333.)



ki jih morajo imeti vsa tista književna besedila, ki pripadajo književni zvrsti (vrsti) X in ki jih v drugih književnih besedilih književnih vrst formula, ki pa je v resnici kar se da preprosta. Prevedena v prijemljiv primer — sonet — bi se glasila takole: Prepoznavne za sonet kot književno vrsto so te značilnosti: dve verzificirani štirivrstičnici + dve verzificirani trivrstičnici (kitici) rimanih enajsterecev, pri čemer ponavadi prvi dve kitici predstavljata upesnitev kakšne razširjene podobe in drugi dve reflektivni (miselni) povzetek te podobe. Pravkar navedene lastnosti morajo imeti vsa besedila, ki pripadajo sonetni književni vrsti; te iste lastnosti pa se v enaki zvezi ne morejo pojavljati pri besedilih ne-sonetne književne vrste. Če so književne vrste nezgodovinske, naturne, saj se človek menda res izpoveduje (lirika), ali pripoveduje (epika), ali pa se pogovarja in krega (dramatika) od pamtveka, bržkone odkar je človek, in je to pač v njegovi naravi, pa so književne vrste pogosto zgodovinsko spremenljivi pojavi, sestave, ki se skozi zgodovino veljavno samo pogojno — za nekaj časa je književno vrstno pravilo veljavno samo pogojno — za nekaj časa ali le za to ali ono nacionalno književnost. Epigram je kot beseda označeval starim Grkom nekaj čisto drugega kakor nam danes. Nam pomeni vsaj od Prešerna naprej nekajvrstično verzificirano zabavljico, zabavljiv napis, kakor ga je imenoval Prešeren. Bistveni sestavni epigrama sta torej poleg verzificiranosti še komičnost in kritičnost. Pri starih Grkih se je pojavljal v obliki elegičnega distiha, to je verza za žalostnice — najraje kot hišni ali nagrobni napis (epigram = napis; epitaf = kar spada k pokopu) — torej so bile njegove bistvene lastnosti popolnoma drugačne od današnjih.

\* Danes je epigram zabavljiv napis, npr. Prešernova osemvrstičnica: Včasih pa je bil epigram lahko epitaf = grobni napis, kakor Prešernova osemvrstičnica Ovsenekovima dečkoma:

|                                                                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                                                              |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Jasni so in srečni b'li<br>niji' življenja kratki dni.<br>Glas zaslísta: »Prid'te k meni,<br>majhni vi, nezadoleni!«<br>Duše nijjne sta vesele<br>repetičice razpele. —<br>Očča, matere očesa<br>mokre gledajo v nebesa. | Kdor ne zna napisati brati,<br>sem obrne naj oči!<br>V njem napisano stoji:<br>»Spod metelčica leži,<br>ker ji vsi homeopati<br>niso mogli pomagati.<br>Nje smrt b'la je žlica kaše.<br>Tri zmolite očenaš!« |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Opazna je velika notranja razlika med obema napisoma (prvotno epigramoma), ki sta si navzven — po številu verzov, po metru — sicer enaka, po namenu pa popolnoma različna. V antični literaturi bi naziv epigram mnogo prej od verzifikacije o metelčici (ki je le navidezen nagrobnik) prislúžil grobni napis Ovsenekovima dečkoma.

Po drugi strani imamo v domači strokovni terminologiji vrsto oznak, ki so se že iz 19. stoletja do danes temeljito pomensko spremenile.

Prim.: I. Pregelj, Lirična pesem, Mentor 1918/19; A. Slodnjak, Nekaj o lirski pesmi sploh in o najnovejši zbirki Vide Tauferjeve, NZ 1951; D. Pirjevec, O lirski slov. moderne, NSodb III/1955; J. Vidmar, Slov. poezija, NSodb VIII/1960; D. Šega, Slov. poezija, NSodb IX/1961; F. Kalan, Problemi sodobne slov. lirike, Sodb XIII/1965; H. M. Enzensberger, Nastanek pesmi, Probiemi III/1965; B. Paternu, Lirika, v: Slov. knjiž. 1945–1965 I, 1967; F. Bernik, O vrednotenju sodobne lirike, Dialogi V/1969; D. Šega, O poeziji, Umjetnost riječi, XIV/1970; B. Paternu, Zgodovina in tipološki oris slov. poezije, v zborniku: VI. seminar slov. jezika, lit. in kulture, 1970; A. In-kret, Kaj je poezija?, Problemi X/1972; H. Friedrich, Struktura moderne lirike, slov. prevod 1972; N. Grafenauer, Kritika in poetika, Znamenja 48, 1974; idr.

### Epigram o epigramu

Satira je kot epigram:  
če prav ga sukati ne znam,  
lahko se z njim urežem sam.

O. Župančič

Epitaf: pozno izrečeni komplimenti.

Hubbard

Beseda »pravljica«, ki nam danes označuje pripoved, polno fantastičnih, domišljijских tvorb — zakletih gradov, čudodelnih predmetov, začaranih kraljičen — je še Jurčiču in Levstiku označevala »govorice« (kar se pravi, govori, verjetno slovenska označba za sago). — »Izvirno povest iz časov lutrovske reformacije« Jurij Kobila (1865) je Jurčič zaključil z besedami: »Pisalec te po pravljici posnete povesti se še spominja, da mu je ded v omenjenem kraju kazal štalo, rekši: Lej, tam je umiral Jurij Kobila v jaslinh na detelji.« Ljudska »pravljica« (govorica, saga o Juriju Kobili je bila torej snovni vir Jurčičeve zgodovinske (ne fantastične) pripovedi; podobno se Jurčič izraža še mnogokrat. — Levstik je v znamenitem potopisu Popotovanje iz Litije do Čateža menil, da imamo za novele »dovolj gradiva, dovolj pravljic, zlasti iz turških bojev« in pri tem seveda ni mislil na bajke o čudodelnih vžigalnikih in sabljah, marveč na ljudsko govorno izročilo o turških časih, na tisto, kar se med ljudstvom pravi iz roda v rod o turških bojih. Kar je danes pravljica, je bilo takrat bajka, kvečjemu povedka ali pripovedka (prim. Jurčič: Pripovedka o beli kači, ali Trdina: Verske bajke na Dolenjskem!).

Mnogo pomembnejša je bila sprememba z epigramom: tam je prišlo do operacije, ki je skorajda spremenila spol, osnovne lastnosti označenega predmeta — iz svečane tragike se je izcimila šaljivka! — Da bi takšno spremembo razumeli, moramo spet na pomoč priklicati tisto teorijo ruskih formalistov, ki smo jo že navajali, in po kateri se človek pričakovanih reči sčasoma navadi, »navada ga podse vzame«, kakor bi rekel Mencinger, sit jih je in mu ne pomenijo ničesar več. — Toisto pravilo velja tudi za književnovrstne sestave: navadimo se jih, vse, kar nam bodo povedali, vemo nekako že vnaprej. Nenaden, presenetljiv zasuk, nova funkcija stare književnovrstne sheme pa poživi bralčevo domišljijo. Predstavljati si je treba presenečenje, ki dregne v fantazijo tisti hip, ko iz napisa, ki smo ga bili navajeni brati v svečan spomin na kakšno blagopokojno osebo, razberemo šaljivo zafrkljivko (prim. malo prej navedeni Prešernovi verzifikaciji).

\* Primer. Lep in kar zabaven primer tovrstne igre s književno-vrstnimi pravili je mogoče brati v Mladinski reviji 1949/50 in dalje. Tam je najprej pesnik Lojze Krakar objavil tri verzifikacije s skupnim naslovom Trije literarno nepravilni soneti. Torej že naslov napoveduje, da bo šlo sicer za sonete, vendar sonete z napako. Prva dva sta takale (tretji ni nič drugačen, vsaj kot književna vrsta ne):

## I.

Pri nas se literati dan za dnem  
prepirajo po klubih in kavarnah,  
po cestah, po uredniških pisarnah,  
kaj in kako naj pojejo ljudem;

ta zagovarja formo, ta ideje,  
(vsak hoče to seveda, česar nima)

**SONET** (it. iz lat. sonus = glas) — lirski knjiž. vrsta oblikovnega značaja (gl. levo!). Nastanek ni čisto jase: provansalski, mo-goče celo arabski vplivi; vendar začetki na Siciliji, kjer naj bi se v 13. stoletju zobil-botta« in šestvrstične pesemske oblike. Prvi mojstri: Dante, Petrarca, Michelange-lo, kasneje naglo po vsej Evropi (Shake-speare; prvi slov. s. Potažva Jovana Vesela Koseskega; Prešeren, Kette idr.)

Prim.: M. Čop, Nuovo Discacciamento 1833, v Čopovem izbranem delu, Cvetje iz dom. in tujih logov 6, 1935, str. 54–56; J. Puntar, Sonitus de formulario, Čas XIII/1919; F. Zadravec, Lirske in epske pesniške oblike v obdobju slov. moderne, JIS XIII/1968; isti, Lirika, v: Lirika, epika, dramatika 1971; o sonetnem vencu: A. Slodnjak, Prispevki k poznavanju Preše-ri in njegove dobe, II O sonetnem vencu, SR II/1949 idr.



in čisto važnejša je čista rima kot žar srca, ki naj srce pogreje.

(Pred letom je na primer še slovela le poezija, ki je kramp vihtela.)

Pod drobnogledom iščejo vrzeli, delijo nauke si za pot iz zmot, spletkarijo, se kolnejo, jezé;

a kaj, ko le tak redki so zadeli resnico staro, da kdor išče pot, naj išče jo edinole v srce!

## II.

Vsi literati zbrani so na seji. Moiče sedijo eni (skoraj spijo), spet drugi dolgovezno govorijo o stiku s stvarnostjo in o ideji,

da mora pesnik vsak na gradilišče, v tovarne, zadržuje in sindikate, kjer orje traktor in pojo lopate, da novih si motivov tam poišče.

(Vsak pravi pesnik brez lopat in znoja jih najde vsepovsod. — Pripomba moja.)

In čim bolj gledam puste te obraze, vse bolj ničeve, puhle se mi zde vse literarne direktive, seje,

vse bolj se zde vse rimane mi fraze le pene, ki res v soncu se blešče, a vendar ne odžejajo ti žeje.

Vsem trem sonetom je na koncu dodan še dvestrščni pripis. — Že bežen pogled na kar duhovite pesmi pove, da gre v vseh treh za isto ponavljajočo se »napako« = nepravilnost glede na sonetna pravila: sicer pravilni sonetni obliki je pesnik vsakokrat dodal med obe kvarteti in terceti (štiri in trivrstičnici) dvestrščni vrinek — in sicer v oklepaju, da ga je tudi s pravopisnimi znamenji ločil od ostale »vsebine«. V drugem sonetu je značaj te vrinenosti in ločenosti natančno opredeljen: gre za posebno pesnikovo pripombo k nekemu svetu, s katerim se ne more enačiti. V »nepravilnih« opombah je zgoščeno izražen odpor zoper dnevno politično usmerjeno, dogmatsko »pravilno« literaturo pri nas po drugi vojni. — Tako te pripombe ne predstavljajo le književno vrstne, oblikovne, marveč tudi politično ideološko »nepravilnost« — neskladnost, neujemanje, nesoglašanje s prevladujočim oficialnim naziranjem.

Takratno priznana ideološko »pravilnost« je torej pesnik oblikoval v književnovrstni sestavi, ki je v poetiki znan kot eden najbolj trdno in natančno določenih; zgodovinsko ideološko upiranje (=napako) pa je potem zapisal v tisti del pesmi, ki tudi že navzven kaže »nepravilnost« – v vrvinjene dvestrstice. Dvestrstice »napake« torej lahko izločimo kot miselno razmeroma samostojne zabavljice, ostanek je čista sonetna oblika.

Krakar pa je bil takrat med vrstniki precej znan prav kot »kramparski« pesnik, to je pesnik pesmi, ki so neposredno spodbujale k udarniškem delu in h graditvi socializma (t. i. socialistični realizem); tako ni čudno, da je z nenadnim spreobrnjenjem pri sopenskih požeh obilen odgovor. V tem smislu je Janez Menart v istem letniku Mladinske revije objavil Sedem nepravilnih sonetov«. Nepravilnost Menartovih »sonetov« je takšne narave, da jo je mogoče razumeti le še skoz nepravilnost Krakarjevih sonetov:

Prvi: Tako visok je bil tvoj piedestal,  
da smo te komaj slišali – mi s tal. – Ugotovitev moja.

Drugi: Kdor posoliti pamet nam želi,  
pretehta naj, če ima dovolj soli. – Pripomba moja.

Treji: Kdor hoče pokazati pot v srce,  
kot pravi ljudstvo, sam naprej naj gre. – Opomba moja.

Četrti: Takole bi dejal ti Ivan Rob:

»Težko je biti lev, če nimaš zob.« – Brez pripombe.

Peti: Grdo, če krampe tisti kritizira,

ki sam se nanje najbolj vneto opira. – Pritožba moja.

Šesti: A vendar hvala lepa za dokaz, da človek lahko pluje v svoj obraz. – Zahvala moja.

Sedmi: Včeraj miš in danes moder ptič –

Kaj bo jutri – to ve sam hudič. – Bojazen vseh.

Razvidno je, da je od Krakarjevega nepravilnega soneta zdaj ostala samo še »nepravilnost«. Medtem ko moremo pri Krakarju nepravilnost izrecno izločiti iz »pravilne« sestave ter v ostanku ugotoviti povsem pravičen sonetni sestav, je pri Menartu to povsem nemogoče: kakorkoli jih obračamo, pred nami je sedem dvestrstnic, ki lahko le še kot celota s svojimi štirinajstimi verzi zelo od daleč spominjajo na sonetno vrstno obliko, sicer pa so od soneta tako daleč kakor katerakoli druga verzifikacija. Prvotna vrstna (sonetna) oblika je doživela popoln razkroj: na prvi stopnji je dvojici pravilni sonet in nepravilni sonet še skupen obstoj pravilnega soneta, na drugi je nepravilnemu sonetu pri Krakarju in nepravilnemu sonetu pri Menartu skupna dvestrstica »nepravilnost«, ki se naenkrat pojavlja kot nova vrstna sestava: epigram. Razkroj v »nepravilnost« pa je ves čas utemeljen tudi z idejnim sporočilom, zapisanim v tej nepravilnosti; močno shematično bi to idejno sporočilo lahko oblikovali v oceno, češ da je pesniku ob »pravilni«, družbeno priznani poeziji, ki se zanosno in neposredno bojuje za lepše družbeno življenje, treba misliti tudi na



človeško pristnejše, intimnejše reči = srce, pa čeprav javnost trenutno takšne poezije noče.

Književno vrstna pravila se torej skozi zgodovino razmeroma živahno spreminjajo in jih ne gre jemati pretogo: ko se enega stalnega književno vrstnega sestava pisci in bralci naveličajo, se prerine v osredje druge. Roman v evropskih slovstvih ni do sredje 18. stoletja pomenil praktično nič, takrat pa si je v sestav svojih vrstnih lastnosti privzel izrazito, poudarjeno osebno (meščansko zasebno iniciativno) pripovedno perspektivo in s svojim osebnim (humornim, sočustvujočim, kritičnim itd.) načinom pripovedovanja naglo napredoval; proizvodnja romana je od takrat naprej rasla skoraj geometrično naglo. Podobno, čeprav kajpada v mnogo manjšem obsegu, je pri Slovencih zadnjih dvajset let napredovala verzificirana, »poetična« drama kot sprememba na naturalistično, družbeno neposredno angažirano dramo pred tem (Smole: *Antigona*; Strniša: *Samorog*; Zajc: *Otroka reke* itd.)

## Družine stalnih književnih vrst

Običajno razlikovanje med književnimi vrstami in zvrstmi nam zdaj narekuje krajši ogled treh oziroma štirih značilnih književno vrstnih družin: lirske, epske, dramske in didaktične. Kasneje bomo sicer videli, da te delitve nikakor ni mogoče prevneto in preizključno hvaliti in zagovarjati, vendar gre za razlikovanje, ki je utemeljeno z dolgotrajno tradicijo/rabo in je kot takšno tudi najbolj razširjeno: eno najbolj priljubljenih in najbolj znanih poglavij iz literarne teorije.

**Lirske književne vrste.** — Sem gredo vsi tisti književni sestavi, ki so izrazito lirski in torej na oprijemljiv način predstavljajo lirsko književno zvrst. — Ker pa smo doslej o tem, kaj da je lirsko, govorili bolj kone abstraktno in shematično, naj zdaj najprej ponazorimo lirskost z literarnim primerom. Zanalasč smo si izbrali prozno besedilo; beseda lirike nam že nekako iz navade označuje verzificirano besedilo (sinonimno tudi »poezija«, po francoskem vzorcu); najpogostejše je v resnici verzificirana, pojavlja pa se še posebno v slovenski literaturi — tudi v proznem zapisu. — Danes najnavadnejša opredelitev lirike / lirskega je, češ da se v njej pesnik neposredno izpoveduje — svoja čustva, čutne zaznave, mišljenje: da ga torej zunanji svet v svoji objektivni, to je za vse enako sprejemljivi mnogoternosti, ne zanima. Lirika ta svet »ponotranja«, se pravi izenaučuje s svojo notranjostjo, razpoloženjem. Viden izid takšnega »ponotranjenja« je nekakšno presejanje zunanjega sveta skozi sito osebnega razpoloženja, pri tem pa seveda pridejo skozi sito samo tiste prvine objektivnega sveta, ki se s tem osebnim razpoloženjem ujemajo; drugo odpade.

\* *Primer.* Zelo znana Cankarjeva črtica *Desetica* se začneja z uvedbenim zapisom posebno izrazitega čustvenega stanja/sita: »Časih leže človeku

Sicer pravite vi nekje, da sem nejasen, da ne veste, kaj hočem povedati! Meni je edino le na tem, da izražam čustva, ki se rode v trenutkih prebujene duše. Jaz rad sanjam in plavam v njeni neskončnosti.

Ti vzameš trenutek ne kot je sam na sebi, marveč bolj kot je v zvezi s prošlostjo in kake posledice da ima. To je na vsak način racionalno in logično, vendar stvar, ki ne spada in continuo v liriko. Živeti trenutke in pozabiti zraven na vse razmere in okolnosti — to je pravo.

J. Murn *Sorliju*

mrko in težko na dušo, tiha, nerazložna groza, ki mu vzame vso moč, vso radost, vse zaupanje. Grenkobe vsakdanjega življenja so nenadoma silne, neznosne, oglasi se vest, udari na srce kakor kladio, in vsi grehi do najmanjšega, že pozabljeni, planejo črni pred oči. Čemu še živeti? Saj je vse, vse, vse izgubljeno ... In plaha roka se izteza trepetajoč po roki posestrimi, plaho oko se ozira in išče prijaznega pozdrava.

Ta ura ni sojena samo človeku, ki je bil prehodil dolgo pot in zasluti smrt in grob. Ob najlepšem jutru dihne mrzlo na dušo, da telednejo vse misli na tla kakor od kamna ... »ltd. Takšno mračno, neveselo osebnostno razpoloženje »seje« kot strogo sito v nadaljevanju spomine in naseje iz dijaških let podobno neveselo zgodbo o tem, kako se je kot šolar nekega dne zbudil lačen, ostal brez zajtrka, zunaj pa je vztrajno deževalo, vse je bilo sivo, mrko, mrzlo in mokro, šola je bila ostudna (»sovražnikov hram«), »v somraku je vse zadobilo popačene, sovražne oblike«, »v njem je bilo nekaj grenkega in pustega«, »dež napravi človeka otožnega in topega, zastre mu vse vesele podobe« itd.

Če že nismo z levo nogo vstali in če smo vsaj malo objektivni, moramo seveda priznati, da svet sam na sebi ni nikoli tako strašno brezupno sestavljen iz samih neveselosti, marveč da lahko takšen obstaja le, če ga lirik »ponotranji«, prilagodi svojemu, kajpada ustreznemu, razpoloženju, čustvovanju: kakršno njegovo razpoloženje, takšen ves svet.

Torej so književna besedila, ki jim na opisani način gospoduje osebno razpoloženje, lirska. — Nekatera izrazitejša razpoloženjska stanja se mnogokrat ponavljajo in tako tvorijo osnovo za posebne lirske književne vrste (ali tudi tipe); npr. ljubezen = ljubezenska lirika; žalovanje = elegija; hvaljenje = oda, himna; strah = deloma balada. Druga osnova za vzpostavljanje lirskih književnih vrst je zunanja oblika. — Ker v liriki tako zelo prevladuje izpovedovanje, je lirska pesem po naravi samogovor, monolog, ki tudi v oblikovanju svojega govora ne podleaga toliko pravilom vsakdanje govornice, marveč mnogo bolj osebnemu življenjskemu ritmu govoreče osebe. Ta ritem je toliko poudarjen, da se navzven rad izraža verzificirano. Tudi če gre za lirsko prozo, je opazno ritmizirana (prim. za ta del kar prvo parafrazo-zložen stavek iz Desetice: »Včasih leže človeku / mrko in težko na dušo, / tiha, nerazložna groza, / ki mu vzame vso moč, / vso radost, vse zaupanje.«) Verzificirani govor je strogo urejen; v silabotoničnem verzem sistemu imajo verzi iste pesmi stalen metrum, enako število zlogov, kitice s stalnim številom verzov; po enakih zunanjih zgradbah so se ustalele nekatere posebne lirske književne vrste kot sonet, triolet, glosa, rondel, gazela in druge.

V slovenski književnosti je od teh brez dvoma najbolj znan sonet (iz it. = glas, akord):

|                                     |   |                    |
|-------------------------------------|---|--------------------|
| O Jurček, Jurček, ta otrok neugnan! | b | (Verz ponavlja)    |
| Igral se in zanetil ogenj v hiši!   | a | jamski eiajsterec) |
| In glej, že šviga plamen vedno viši |   | kvarteti           |
| in noč je svetla kakor beli dan!    |   | štirivrstičnici    |

Moj Bog, če bi jaz kam meril, bi bile pesmi v resnici drugačne. A to mi ni prišlo doslej niti na misel. Vrgel sem na papir posamezne trenutke in vtise in mučno svetsko naziranje svoje duše. Trenutki, samo trenutki! V njih dostikrat sam sebe ne poznam — zdé se mi velikanski vzdih — neznanega sveta. (Govorim tudi o pesmih, ki Ti jih nisem poslal, pa Ti jih po-kažem skupno, ko prideš v Ljubljano).

J. Murn Iv. Cankarju 1898



- »Pomagaj nam, o sveti Florijan!«  
Od vseh strani obupen klic se sliši:  
»Vodé, vodé... Ne stoj! Nikar ne vzdíši! ...  
Pomagaj! ...« Ah, in vendar vse zaman.
- Oj, Amor, Amor glavica pretkana,  
zanetil ogenj v srcu! To so čezenj  
moj očka, majka, to je striček jezen!
- Pa kaj, ko ni ga svetega Florjana  
z golído, da pogasil bi ljubezen,  
ki je za tebe, ljuba, v srcu vžgana.  
*Kette, O Jurček, Jurček, 1897*

Že prej nekje smo omenili, da se je v slovenski liriki precej razširilo vezanje posamičnih sonetov v smiselno grajeno skupnost – *sonetni venec* (do danes jih pozna slovenska književnost že preko 50): v njem se z verzi iz prvega ali zaključnega soneta, tako imenovanega *magistralnega ali glavnega*, začnejo in končujejo posamični venčni soneti. Tako je vsak verz iz glavnega soneta smiselna napoved ali smiselni povzetek po enega izmed 14 sonetov v vencu, magistrale pa prav tako smiselni povzetek ali smiselna napoved štirinajstsonetne celote. Po Prešernu, katerega Sonetni venec predstavlja vsem tem mojstrom nedosegljiv vzor, so do današnjih dni znani celo nekateri poskusi, sestaviti sonetni venec sonetnih vencev, se pravi po štirinajst sonetnih vencev, katerih magistrali tvorijo petnajsti magistralni sonetni venec z drugostopenjskim glavnim sonetom, magistralom magistralov.

V slovenski liriki že malo manj, pa še dovolj znana in razprostranjena stalna lirski vrstna oblika je *gazele*:

- Jaz delam ode, vi delate sode, moj oče.  
Nikomur menda ne delava škode, moj oče.  
Za sode je treba dokaj vina,  
nekoliko vina tudi za ode, moj oče.  
A svet zdihuje, da nima denarjev,  
da vinske gorice več mu ne róde, moj oče.  
Zato iz posode mojega srca  
prav dolgo pesem kipela ne bode, moj oče.  
Vi slutite prav. V poznejših letih  
jaz tudi bojim se bridke nezgode, moj oče,  
da ne bi ostala pri težkem delu  
nazadnje sama in – prazne posode, moj oče.  
(*Medved*)

(skozi vso pesem se ponavlja ista rima, opremljena z refrenom; vmesni verzi so nerimani)

Še manj razširjena, a posebno po Prešernovi verzifikaciji istega naslova je kot stalna lirski oblika znana *glosa* (gr. = jezik, govorica), sicer španska verzifikacijska oblika:

**GAZELA** (arab. pletivo) – stalna verzifikacijska oblika/lirski vrsta, prevladujoča v orientalski liriki; poljubna dolžina, vendar največkrat 6–30 štiristopnih verzov; rima prvega verzneza para se ponavlja v sodih verzih, lihi so nerimani (aabcada...); vsak verzni par predstavlja smiselno enoto. – V Evropi predvsem od romantike naprej, takrat tudi pri Prešernu; župančič idr.

Prim.: J. Puntar, Gazele, DIS 1921; idr.

Nor je, kdor se ne napije.  
Kranjec moj se ga ne brani,  
letos pije kakor lani.  
Pivcu vedno sonce sije.

Kar pri Sokratu začniva:  
marsikaj je mož uganil,  
vendar vinca se ni branil.  
Knjige modrecev odpriva,  
čudo, glej, se ti odkriva:  
v vinu misel drzno klije,  
vino vir je poezije,  
inspiracija priplava,  
kadar pije modra glava.  
Nor je, kdor se ne napije.

Nismo narodič vojščakov,  
»Sveta vojska« nas ne gane –  
ti to veš, Kalanov Žane.  
Naših dedov in očakov,  
rokomavhov in veljakov  
dober zgled spomin nam hrani.  
Dnevi v koledarju zbrani,  
pravijo: »Je pij na svetekl«  
Tudi na bridkosti petek,  
Kranjec moj se ga ne brani.

»Da nebesa bi poslala  
nam moža v te resne čase,  
skrbnega za dom, ne zase,  
da bi misel mu ostala  
neomajna kakor skala...«  
To so vzdihni neprestani.  
Glejte pivca v uri rani!  
Nesebično se napaja,  
zvesto pri kozarcu vztraja,  
letos pije kakor lani.

Oh in ah zemljo prepreda:  
smrt vrta se v pustnih plesih,  
v trojni vojni in potresih.  
Pust je pepelnična sredo,  
beda iz oči nam gleda,  
v skrbi lačni vsak se zvije,  
kar ima, pod zemljo skrije.  
Vendar skozi smrtno spake,

(Motto = geslo: prvi verz se ponovi  
na koncu prve, drugi na koncu druge,  
tretji na koncu tretje in četrti na kon-  
cu četrte kitice.)

**GLOSA** (grš. jezik, govor), pripomba, omemba ipd. V poetiki posebna verzifikacijska oblika/knjiž. vrsta iz španske tradicije: 4 decime (lat. desetice, desetkratne: romanske, posebno španske kitične oblike iz 10 trohejskih štiristopičnih rimanih verzov) + štirivrstično geslo/motto, ki se s poenim verzom pojavlja kot zaključna vrstica/poanta v vsaki od štirih kitic.

Prim.: A. Žigon, Študija (o decimi in glosi), DiS 1915; idr.

(Štiri decime – španske kitice po deset trohejskih verzov s po osmimi zlogi.)



skozi žalostne oblake  
pivcu vedno sonce sije,

Pivcu vedno sonce sije,  
letos pije kakor lani.  
Kranjec moj se ga ne brani.  
Nor je, kdor se ne napije.  
(Ivan Rob)

(Geslo z druge strani; posebna Robo-  
va domislica, ki daje vedeti, da je  
mogoče Pivsko gloslo brati tudi v ob-  
ratnem kitičnem vrstnem redu.)

Prav tako manj znana lirska književno vrstna oblika je v slovenski  
poeziji *triolet* (fr. = it. = tri, trojček): ponavadi enokitična iz osem  
osemzložnih verzov, ki so rimani le na dve rimi:

V Tomačevem raséta  
dve rožici lepé:  
sestrici dve cveteta,  
v Tomačevem raséta  
in kamor se ozreta,  
precej gori srce.  
V Tomačevem raséta  
dve rožici lepé.

Je Jerica ta starji,  
ta mlaji Micka je. —  
Ljubljancanov se varji,  
o Jerca ta starji!  
Ljubljanci so sleparji,  
teh Micka varji sei!  
Je Jerica ta starji,  
ta mlaji Micka je.

(Prešeren: *Rotarjevina dekleto, triolet*)

Podobno sta grajena pri nas že domala neznana *rondel* (fr. = okroglo,  
zaokrogleno) — 13–14 verzov z vsega dvema rimama, prva dva verza se  
ponovita še na sredi in na koncu, ter *rondó* (fr.).

Večkrat določa stalno lirska književno vrsto značilna kitica, ki pa se lahko  
poljubnokrat ponovi (deloma je tako že pri trioletu); vendar je ustrezno  
književno vrstno poimenovanje redko: kdo bi še danes Jenkove Obraz  
književno vrstno označeval kot »krakovjak« (štirivrstična kitica, verz  
trohejski, šestzložni, rima pretrgana, iz poljskega ljudskega pesništva), ali  
Vodnikove kot »alpske poskočnice« (kitice podobne krakovjaku), pa čeprav  
bi bila takšna označitev še tako natančna?

Romantika je zavrgla mišljenje, da je književna umetnost zgolj spretnost  
umetnega jezikovnega sestavljanja različnih, najraje vnaprej predpisanih  
(programiranih) oblik; živo, organsko življenje, njega izpovedovanje ji  
je bilo prvo — in tako se je začela tudi lirska verzifikacija pojavljati v vseh  
mogočih metričnih, kitičnih in zunanjezgradbenih oblikah, vse do domala

**TRIOLET** (fr., it. trio = 3), enokitična epi-  
gramska franc. verzifikacijska oblika/knjiž.  
vrsta iz 8 osemzložnih jambskih ali trohej-  
skih verzov z dvojno parov rimi; naziv po  
trikratni ponovitvi prvega verza; shema ri-  
manja ABa Aab.

Prim.: Gaudin, Du Rondeau, du Triolet,  
du Sonnet, Paris 1870.

**RONDEL** (fr. rond = okrogel) skupaj z  
mlajšim rondeaujem (zgod. meja med nji-  
ma ok. 1500); stalna verzifikacijska oblika:  
knjiž. vrsta oblikovnega značaja; razpo-  
znavnosti: dve rimi in refren na začetku, v  
sredini in na koncu (pri rondeauju je re-  
fren kratak in neriman, pri rondelu daljši,  
riman in se torej vključuje v shemo rima-  
nja). — Prvotno plesna péta pesem; njena  
»okroglost« se nanaša na zunanjo obliko  
— začetek je enak koncu, pesem se za-  
okroži.

popolne razveze zunanje forme. V takšni mnogoternosti je nemogoče vzpostaviti kakršnokoli književno vrstno shemo, vsaka lirski pesem postane samosvoja književna vrsta in najbolj enostavno bo, če jo bomo imenovali enostavno »lirski pesem«, njeno obliko pa smiselno zajeli z opisom njene izpovedi.

Pač pa se pojavi potreba po dodatnem književno vrstnem razločevanju glede na različno *namembnost* lirskih pesmi. Eno najbolj popularnih in množičnih področij lirskega pesnjenja danes je **popevkarstvo**, se pravi lirika, ki nastopa v tiski, neločljivi zvezi z vrsto zabavne glasbe (da je besedilo pomemben element zabavne glasbe, preprosto in učinkovito priča podeljevanje nagrad za najboljše besedilo – ob najboljši glasbeni kompoziciji, orkestraciji in interpretaciji – na festivalih zabavne glasbe). Pogosto je takšna lirika zelo enostavna in streže skupaj s preprosto holadri melodijo enako preprostim potrebam malo zahtevnega občinstva. Ob dovolj tehničnih prizadevanjih pa lahko doseže pomembno kakovostno raven, pišejo jo priznani dobri pesniki (Gregor Strniša in drugi pri nas). V Franciji se je *šanson* (chanson = pesem) kot umetniška oblika nekoliko lažjega značaja uveljavil sredi prejšnjega stoletja: Pierre Jean Beranger; šlo je za péto pesem, nekoliko sentimentalno, največkrat ostro politično zafrkljivo, torej družbeno opredeljeno, angažirano (Beranger je bil zaradi svojih šansonov dvakrat v zaporu), po obliki rimano. Pri nas velja dandanes oznaka šanson za umetniško tehtnejšo popevko (o tekstih v slovenski popevki, Tomaž Domicelj, Delo 1947), večkrat kar za ustrezno uglasbitev znane lirski pesmi, ki obstaja že pred tem brez glasbe (npr. Minattijsva Nekoga moraš imeti rad) – v nasprotju s *šlagerjem* (nem. schlagen = udariti), ki osvaja občinstvo bolj z značilno melodijo kakor z organsko skladnostjo dobre glasbe s tehtnejšim besedilom. Zvečine se mora popevkarsko besedilo ozirati na možnosti glasbenega izražanja (na ritem in glasbeno frazo), moč njenega učinkovanja ne izvira več samo iz besede, marveč največkrat celo bolj iz glasbenega izraza: torej je ni mogoče le brati, treba jo je poslušati. In to je njena poglobljena opredeljevalna lastnost.

Slušno sprejemanje je docela drugačno od branja. Ruski glasbeni in književni teoretik Leonid Sabanejev je v svoji obsežni monografiji Muzyka reči (1923) celo zahteval, da bi morali tudi za pisano (ne peto) lirsko pesem izumiti, uzakoniti zvočni zapis: v lirski pesmi da celo najrahljajši zvočni poudarki dodajajo besedilu posebne pomenne; pri popevki je zvočni izrazni delež kajpada toliko bolj poudarjen – z globokimi ali visokimi toni, z melodičnim lokom, ritmičnimi (npr. sinkopičnimi) poudarki, s tišjo ali glasnejšo, naglejšo ali počasnejšo izvedbo. Šansonu soroden, le da aktualnejši, ponavadi dnevno zafrkljiv popevkarski tekst imenujemo pogosto *kuplet* (fr.), znan zlasti iz slovenskega NOB kot priljubljen péti komični komentar vojnih in političnih dogajanj. Eden zelo znanih in v mnogih inačicah razširjenih je bil kuplet o Lili Marlen – po sicer znanem nemškem medvojnem šlagerju; na nemško melodijo so v partizanih zlagali različne protinemške tekste:



Čuj, koraki znani v tiho noč gredo,  
to so partizani, ki smrt ti prineso.  
Ne boš več v rajhu delal dren,  
na grob dobil boš križ lesen,  
en križ — Lili Marlen.

Nadvse znana je bila — malo kasneje — zlasti inačica, ki jo je pripravil in tudi prepeval humorist Frane Milčinski-Ježek, eden naših najuspešnejših poveljnih kupletistov (prim. V. Smolej: Slovestvo v letih vojne 1941–1945, ZSS VII 1971, 139–153).

\* Izvirno se je pravzaprav prepevala in glasbeno ritmično spremljala vsaka lirski pa tudi epska verzifikacija. Pesem kot beseda izvira iz istega pomenskega korena kakor petje, pevec. Danes je beseda pesem dvojnega pomena: označuje hkrati peto in govorjeno pesem. Prešernova pesem Pevcu ima v mislih pesnika in prepevalca, toda tudi beseda pesnik, ki nam danes pomeni »izdelovalca« govorjenih verzov, proti pevcu, ki verze poje, izvira iz istega korena: peti = delati pesmi = pesnikovati. — Potemtakem je zaradi strožje ritmične in siceršnje urejenosti verzov lahko vsaka verzifikacija tudi pesem — se lahko poje. In res je brez števila samospevov, dvospevov ali zbornih pesmi, ki so izvirno lirski besedila in so jih uglasbili kot primerne šele naknadno (prim. vrsto najbolj znanih od Prešernove Luna sije pa do Kajuhove Samo en cvet!) — Če smo popevko izločili in posebej poudarili, smo jo zaradi posebne namembnosti in množičnosti, kot ene najbolj znanih oblik današnje množične kulture/literature.

**Dramatske književne vrste.** — Sem gredo vsi tisti književno vrstni sestavi, ki so izrazito dramatični in torej na oprijemljiv način tvorijo dramsko književno zvrst ali dramski književni rod. Temeljna lastnost dramatičnosti je napetost, spor, spopad med dvema silama, v književnosti najpogostejše med dvema osebam in njunima voljama; med njima nastaja *dramatični* dialog, to je pogovor, ki izraža medsebojno nasprotovanje:

Župnik: Povedali so, da zbirate sumljive ljudi v društvo, ki ga imenujete izobraževalno.

Jerman: Poštene ljudi.

Župnik: Še hujše, ako so poštene ljudje. Kajti — kdor pohujša enega teh malih —

Jerman: Bral sem. (Vstane.) Tako smo torej opravili. Hvaležen sem vam, gospod župnik, za blage besede in modre nauke; tudi vam nič ne zamerim, da se spotikate ob stvari, ki vam ne stojé na potu; saj vemo, da so ljudje na svetu, ki iščejo kamen v puščavi, da bi se spotaknili obenj. Župnik (vstane; resno in trdo): Slišali ste, da sem govoril z vso tisto odkritosrčnostjo, ki se kristjanu spodobi; ali spodobí se kristjanu tudi strogost v boju za vero in vernike.

Jerman: Razumel sem, še preden ste rekli in še preden ste me klicali pred ta tribunal. Kaj bi se obotavljali ter lazili krog hiše, ko vemo vsi, kje

**Opozorilo:** Glede vseh pojmov za območje dramatike prim. izbrani in sistematični Dramaturški vademekum V. Kralja (1964)!

da so vrata? Besede so bile dolge, ukaz pa je bil kratak: postavi se na glavo, kakor velevata vreme in čas. Ali jaz ostanem rajši na svojih poštenih nogah.

Nadučitelj: Gospod Jerman, čast učiteljskega stanu zahteva — Jerman: Poznam molitevco. Čast učiteljeva zahteva, da bodi danes bel in jutri črn, kakor ukazuje gospodar. Nadalje še zahteva, da imej glavo na voljnem konopcu, zato da se lahko s pridom priklanja na vse štiri strani; in tudi zahteva, da bodi koleno ne od kosti, temveč od testá, zato da klekne sredi ceste v blato, če je prilika in ukaz. In naposled še zahteva, da imej učitelj zaklenjena usta, ključ do ključavnice pa obešen na šolske duri. (*Cankar, Hlapci*)

Tudi če ne poznamo celotnega dogajanja v Cankarjevi drami, že takšen iztrgani pogovor kaže nasprotovanje med govorcema in poraja napetost: Kaj se bo iz spora izcimilo?

Človek se v drami kajpada pojavi tudi v sporu z usodo, s pretnjami, ki ne izvirajo razvidno, oprijemljivo in neposredno iz njegove okolice, sočloveka, marveč iz narave, iz lastnih strasti in čustev, iz usodnih naključij; prav na ta način je pogosto dramatična pripovedna proza (prim. Tavčarjevo »sliko« Šarečeva sliva!) — in tudi takrat, kadar gre za eno samo literarno osebo. Iz dramatike so kot posebne književne vrste za ta del znane *monodrame*, to je igre z enim samim igralcem; ta govori skozi vso dramo sam — dramatični *samogovor* ali *monolog*; iz takšnega samogovora je razviden notranji boj, duševna, psihološka drama — ali pa umišljen, samogovorno ponovljen spopad z nasprotujočo osebo iz spomina.

\* Dramatični monolog je lahko tudi razširjena dialoška replika; v »heroični komediji« Edmonda Rostanda Cyrano de Bergerac hoče puhloglavi, naduti plemič Valvert užaliti nosatega Bergeraca, »stopi proti Cyrano ... in se pred njim gizdalinsko razkorači«: Vi ... vi imate ... nos ... nos ... jako velik.

Cyrano (resno): Jako.

Valvert (se smeje): Ha!

Cyrano: To je vse?

Valvert: No? ...

Cyrano: To je jako malo!

Moj Bog, kaj vse bi tu se reči dalo!

Postavim — ton lahko se variira —

Zbadljivo: »Jaz, gospod, da takšen nos imam, takoj si amputirati ga dam!«

Prijazno: »Saj pri pitju te ovira —

samo čebér je zanj pripravna meral«

Opisno: »To je rob, je kleč, je rt —

kaj pravim rt — to polotok je cell«

Zvedavo: »Prosim, kakšna je ta cev?

Morda imate tintnik v njej zaprt?«

Vljudno: »Ste li tak prijatelj pticam,

**DEUS EX MACHINA** (bog iz stroja) — dramaturški pojem iz antične drame: ko se je dogajanje toliko zamotalo, da ni bilo več videti rešitve (proti koncu drame), so vanjo postavili boga, ki je reč po božje vsemo-gočno in na hitro razvozljaj. Ta bog je prišel na oder/prizorišče iz zraka, s pomočjo posebnega letalnega stroja (machina), mehanične naprave, ki je pri gledalcu zbujala vtis, ko da je božje bitje v resnici priletelo z neba in že na ta način spodbujalo predstavo o svoji nadnaravni moči. Prvič verjetno v Euripidovi *Andromahi* (med 423 in 418 pred n. št.). — Danes figurativno/preneseno: vsak nenaden, nenaraven, manj verjeten ali celo nelogičen zaključek besedila.

Prim.: F. Bradač, *Postanek in razvoj drame*, I. Tragedija 1931; idr.

**AGITKA** (lat. *agitare* = podžigati, razgibavati) — agitacijska igra/dram. knjiž. vrsta; ponavadi kratka, s poudarjeno družbeno, celo politično aktualno tendenco: gledalca npr. spodbuja za sodelovanje v soc. revoluciji ali za izgrajevanje socialistične družbe. Kot lit. vrsta z lastnim poimenovanjem se je zoblikovala med svojetsko oktobrsko revolucijo, pri nas zlasti med NOB — v obliki skeča (gl. *levo!*) in takoj po vojni. Ker je idejno jasna in stremi v kar se da enoznačen, učinkovit konec, ponavadi ne prenese dolžine, z idejo se ji »mudi«.



da v skrbi ste očetovski ta drog  
omislili za gredo njih nožicam?«  
Vsiljivo: »Kadar dim skozi tale rog  
pri kaji puhate v nebo sukljate,  
ne misli sosed vaš, da so se vnele saje?«  
Svareče: »O, na glavo si pazite,  
da od prevese te vam ne omahne!«  
Sočutno: »Strešico si naredite,  
da v soncu vam ta bujni cvet ne usahne!«  
Učeno: »Aristofanova zver  
Hippokamelephantokamelos,  
sicer žival nobena več nikjer  
lahko imela je tak silen nos!«  
Galantno: »Da so v modi take kljuke?  
Kot nalašč obežalo za klobuke!«  
Zanosno: »Naj divja najhujša burja,  
v zavetju tem ni čutiti neurja!«  
Dramatsko: »Brezno poleg brezna zehal!«  
Občuduje: »Za krčmo — kako vehal!«  
Lirsko: »Ste Triton, ki na školjko piska?«  
Naivno: »Stavba ta pač vredna bo obiska?«  
Spoštljivo: »Tega nima vsak baron,  
da bi si zidal tak prostran balkon.«  
Po kmetsko: »To — pa nos? Ta res ni slaba:  
orjaška kumara — ne, koleraba!«  
Vojaško: »Meri na kaverlirjo!«  
Trgovsko: »Ga daste na loterijo?  
Kdor ga dobi, glavni dobiček spravi!«  
Nazadnje kakor Pirusus jokavi:  
»Izdajnik! Gospodaru pači lica,  
zato pa ga obilja je rdečica!«  
Vse to bi bil lahko mi ti zasolil ...

Monologno je Cyrano svojemu zopniku naštel vrsto možnosti za zafrkljivo, duhovito norčevanje iz dolgega nosu, kakršnega nosi sam na obrazu in mu očitno povzroča globoke duševne muke — pač kot nakaza; torej je samogovor dramatičen s psihološkega vidika (»jaz sam iz sebe se lahko norčujem, / a drugemu teh šal ne dovoljujem!«) Napetost nastaja med zunanjim videzom, ki je docela drugačen od človekove notranjštine: navzven postavljaška duhovitost, navznoter bolečina in grenkoba.

Književna veda ločuje predvsem *etološke* dramske književne vrste; res je bila zgradba klasične in zlasti klasicistične tragedije značilno strožja od komedijske, v bistvu pa gre obakrat za podobno zgradbeno shemo: ekspozicijo, zaplet, vrh zapleta, razplet in konec; naprej s stopnjujočo se in potem pojemajočo napetostjo. Razlika med tragedijo in komedijo je predvsem v njuni etiki: tragični človek je zmeraj znova podrejen silam, ki jih

**REPLIKA** (fr., it., lat. odgovor) — enota dramskega pogovora/dialoga; označuje jo čelna omemba govorca (znak za začetek) — ter omemba drugega govorca (znak za konec oz. začetek naslednje replike).

**TEIHOSKOPIJA** (grš. gledanje preko zidu) — posebne vrste poročilo v drami — o dogajanju, ki ga iz tehničnih ali drugih razlogov ni mogoče postaviti na oder; poročilo je lahko neposredno, sočasno (prava t.), poročevalec je kot nekakšen reporter, ki gleda preko zidu, skozi okno ipd. v prostor, zakrit gledalcem, torej vidi več kakor gledalci; lahko pa je tudi naknadno — pošta, obvestilo posebnega sla (Paž npr. tako poroča o Antigoni v Smoletovi drami Antigona).

**PARABAZA** (govorjenje vstran; grš. zraven stopiti) — v stari grš. komediji uvodni ali vmesni del teksta, brez prave zveze z igro oz. dogajanjem v njej. Pel ali govoril ga je zvečine zbor v izrecnem avtorjevem imenu: v njem je pisec rad napadel tekmece (starogrš. drame so igrali na tekmovanjih), pa tudi druge, predvsem manj priljubljene sodobnike; nekakšni satirični-komični govori. — Kasneje — tudi danes — označuje p. govorenje vstran (na odru): igralec komentira dogajanje na odru izrecno za gledalca, ko da ga solgalci ne slišijo; komentar je ponavadi drugačen od obnašanja iste dramske osebe na odru, zato komičen učinek. Hkrati gre tudi za t.i. učinek deziluzije, antitimizis: gledalce, ki med predstavo lahko že kar pozabijo, da je igra neresnična, postavi parabaza na realna tla (podobno kot v pripovedni prozi t.i. romantična ironija: izrecno poseganje pripovedovalca v pripovedovano dogajanje). V realistično-nat. drami se p. praviloma ne pojavlja.

ne more obvladati, najpogostejše niti pravi čas ugledati, tako da ga neusmiljeno peha jo v pogubo (katastrofo); komični človek ne kaže nikakršnega smisla za takšno pogubonosno utesnjenost; zmeraj znova se sicer znajdeva v kočljivih položajih, pa jih vse — največkrat zoper običajno logiko in pričakovano, malce debelokožno in zmeraj smešno rešuje sebi v prid, gledalcu v zadovoljstvo in veselje. Komedija se življenja veseli, na rob pameti ji ne pade misel na smrt; tragedija se zmeraj znova spogleduje s smrtjo, s koncem vsega živga, z grenkostmi in bridkostmi. Pač pa je mogoče glede na dolžino in zunanjo zgradbo ločevati daljše in krajše dramske književne vrste. K daljšim gredo klasične *petdejanke*, v katerih se posamezni deli zunanje zgradbe zvečine krijejo s posameznimi fazami notranje grajenosti (1. dejanje = ekspozicija; 2. dejanje = zaplet itd.) in *tridejanke* (1. dejanje = zaplet; 2. dejanje = zaplet do vrha; 3. dejanje = razplet); h krajšim gredo *enodejanke*, ki so se prvič pojavile šele v 18. stoletju, danes pa so že prav množične in priljubljene — njihova notranja zgradba je v glavnem enaka daljšim igram.

\* Med NOB se je priljubila posebna oblika kratke, nekajminutne enodejanke, ki je ne zanima razvoj dejanja, marveč zgolj peripetija, učinkovit razplet kočljivega položaja v nepričakovano poanto (približno tako kakor v anekdoti) — največkrat v zvezi z dnevnimi, aktualnimi dogajanjem. Najprej se je razvila v Ameriki, posebno v kabareti, torej je vesele narave; ameriško je tudi njeno ime *skeč* (angl. = skica, črtica). Na partizanskih mitingih je predstavljala neizbežno, pogosto najudarnейšo programsko točko: v njej so smešili sovražnika in njegove domače sodelavce, strahopetnost in skrivaštvo, špekulante (npr. V. Zupan: Tri zaostale ure), po vojni zastarelo miselnost kot oviro socialističnemu razvoju (F. Milčinski-Ježek: Legenda o birokratu Tomažu Štemplju, 1950 — o uradniku, ki je tako zelo uradniško tečen in nadležen, da celo smrt, ki prihaja zmeraj znova ponj, pa nikdar ne zadosti uradniškemu predpisom, nad njim obupa). — Med vojno in takoj po njej je bil torej skeč eno izmed sredstev dnevnega boja za svobodo in družbeni napredek. Kakor se je med NOB pojavila vrsta ljudskih lirikov in je zacvetela ljudska lirika, tako se je pojavila tudi množica »dramatikov« in igralcev-improvizatorjev: pogosto so namreč takšne skeče igralci kar improvizirali — vnaprej so se približno domenili, kakšen da bo di potek in cilj igre, potem pa so si igro sproti izmišljali na odru, kakor je kdo vedel in znal. Prav zato je vrsta partizanskih skečev ostala pozabljena, še danes pa jih je kljub temu v zapisih ohranjenih kakšnih 120, iz izročila vemo še za kakšnih nadaljnjih 100 besedil (po Smoleju, l. c. 284).

Dramska besedila so v glavnem namenjena igranju na odru, v gledališču, zato je ob besedilu važno, kako režiser razporeja igralce po odru, s kakšnimi glasbenimi in likovnimi (kulisnimi, scenerijskimi) učinki bo besedilo dopolnil, kako bo igralci oblečeni, kako bo govorili, da bo — po starogrških predstavah in zahtevah — mimezis kar najpopolnejša. Temeljne napotke za ta del ponavadi zapiše že pisatelj sam: pred dramskim besedilom našteje »osebe« in jih na kratko označi (poklic, starost, spol, včasih jih tudi na

**MELODRAMA** (melos gr. pesem) — govorna drama/knjiž. vrsta, podložena z glasbo; pogosto monolog, ki mu dodatno učinkovitost oskrbi razmeroma samostojna, ob njem igrajoča glasba. Bližnja sorodnica opere in operete. V posebnih časteh konca 18. stol. (Rousseau: *Pygmalion* 1762 in dr.) V splošnejšem pomenu: nekoliko cenjena razčustvovanost teksta.

**LIRIČNA DRAMA** — dram. knjiž. vrsta — pri nas pogostejše (po fr.) »poetična drama«: dramski spopad v njej je razlog za izpostavljanje različnih lirskih stanj; zato pogostejši kakor sicer monolog izpovedne vsebine, verzificiranost, metaforičnost in privzdignjenost govora; dramske osebe so rade stilizirane. Priljubljena v 18. stol., pri nas posebno po drugi svet. vojni (D. Smole, G. Strniša, D. Zajc idr.).

Prim.: M. Jurak, Dileme parabolčne umetnosti 1975; idr.

**PASIJON** (lat. trpljenje) — v kršč. liturgiji (obredju) Kristusovo trpljenje, v umetniški umetniška upodobitev tega trpljenja, v lit. predvsem t.i. pasijonske igre, ki so se oblikovale v poznem sred. veku; pogosto so jih igrale organizirane skupine t.i. pasijonskih bratov, meščani, študentje idr., trajale so tudi po več dni, z vmesno zabavo. V 16. in 17. stol. so p. širili jezuitje, najprej kot privlačno obliko verske »protipropagande« zoper protest. reformacijo. — Najstarejše ohranjeno slov. p. besedilo: Škofjeloška pasijonska procesija 1721, priredil p. Romuald/Lovrenc Marušič: 13 dramatičnih podob, več ko 1000 verzov; pasijonski verski sprevod se je ustavljal na posameznih pripravljenih prizoriščih in tam odigral poseben značaj, baročnemu okusu prirejene prizore in simbole iz biblije — izgon Adama iz raja, zadnja večerja, smrt/večnost, Kristusov krvavi pot, bičanje in trnjevo kronanje, spokorjenje ipd.; vmes so se predstavljali takratni družbeni sloji: različni cehi, vojaki ipd. Kasneje, 1826, še Drabosnjakov Pasijon: na Kostonjah nad Vrbskim jezerom so ga igrali še v 20. stoletju — na skrajnji sev. slov. etnični meji.

Prim.: F. Kotnik, Nekaj črtic o slov. pasijonskih igrah na Koroškem, DIS 1912; F. Koblar, Slovenska dramatika I 1972, predvsem str. 11–24; idr.



kratko značajsko označi); osnovne prostorske premike oseb napoveduje z že omenjenimi didaskalijami, podobno kakšne prav pomembne glasovne spremembe.

\* Primer. Ferdo Kozak je začel drugo dejanje svoje komedije Peter Klepec (1949 oz. že 1940) takole:

Istega dne popoldne. Soba gimnazijskega ravnatelja. V ozadju vrata v predsobo, na desni v posvetovalnico.

Ravnatelj (gleda skozi okno, ko nekdo potrka. Ne da bi se obrnil):  
Prosim!

Študent Jože (med vrati v ozadju): Gospod ravnatelj!

Ravnatelj (gleda skozi okno in molči).

Študent Jože: Gospod ravnatelj!

Ravnatelj: Zaprite vendar! Ne čutite, da vleče!

Najprej značilno kratka, najnujnejša, za dejanje pravzaprav nebitvena, zato slovniško eliptična oznaka prostora, potem namesto posamičnih govorov, replik, tudi kar gola didaskalija in spreplet didaskalij in govora; ravnatelj odgovarja s posebnim obnašanjem, in to je treba opisati, kakor bo gledalec videl.

Gre za nekakšen gledališki komentar dramskega pogovora: namenjen je gledališki »postaviti« besedila in je minimalen, ker računa na igralčevo domišljijo.

Za **književno-glasbene dramske vrste**, npr. opero in opereto, je s književnostnega vidika zanimivo besedilo. Od 17. stoletja (barok) naprej velja opera za vsestransko, umetniško kompletno dramsko vrsto, ki združuje literarno, glasbeno in likovno izražanje. Njen tekst interpretira pevec-igralce ob spremljavi orkestra. — Že dejstvo, da se pri avtorstvu omenja zmeraj glasbenik, ne pa pisec besedila, pa dopoveduje, da je pri operi predvsem cenjena glasbena plast umetnine; pisec književne predloge, tako imenovanega *libreta* (it. = *knjižica*) se zvečine pozablja — čeprav je še tako znano, da je eden izmed pogostnih pogojev za nastanek dobre opere tudi dober, dovolj dramatičen libreto (ni pa to nujno; znani operi Mozartova Čarobna piščal in Verdijev Trubadur sta tekstno slabi operi). — Libreto je praviloma verzificiran — je pač prilagojen strožji ritmično-metrični obliki glasbenega izražanja. To — in prepevanje besedila — ga kajpada temeljito oddaljuje od takšne mimezis, kakršno je drami kot pogoj in zahtevo postavljala klasična estetika. — Moderna dramatika je verzifikacijo zvečine že zdavnaj odpravila — razen v posebnih primerih (predvsem npr. v tako imenovani poetični ali lirski drami — Smole: Antigona); govor celo prav rada približa žargonu in slangu (prim. komedije D. Jovanovića), tudi narečju (prim. TV realizacijo Cvetija v jeseni, 1974, z gorenjskimi narečnimi prvinami). Uvajanje narečnega in žargonskega govora skuša na govorni ravni ustvariti privid popolne pristnosti

**DIDASKALIJA** (grš. pouk); danes zvečine »pouk« o rečeh, ki naj se na odru godijo poleg govorenja: o izraznih gibih, premikih, mimiki, skratka o vsem, česar ni mogoče izraziti s premim govorjenjem dram-skih oseb, je pa za razumevanje dogajanja važno. — V grš. dramatik so bile d. tudi a) sezname uprizorjenih dram z navdbo avtorjev, časa igranja in priznanj, ki jih je avtor z njimi dosegel, tudi prvih igralcev itd. (nekakšna gledališka zgod.) in b) študij zborovskega plesa — tega za dramo dramatik ni mogel napisati, z zborom ga je našteval poseben učitelj: didaskalos (vadenje plesa — didaskalefon).

**OPERA, OPERETA** (it. opera in musica = glasbeno delo; opereta — pomanjševalnica iz opere — pač glede umetniške tehtnosti); prvotno sleherno glasbeno delo, od zač. 17. stol. (prva ohranjena o. je Euridika Iacopa Perija; sicer velja za začetek o. Monteverdijev Orfej. 1607) uglasbeno in peto gledališko delo, od baroka do 19. stol. cenjena kot kompleksna, vsestranska umetniška vrsta, združujoča temeljne izrazne možnosti (instrument in vokalna glasba, lit., bogata likovna scenerija). — Kot lah-kotna varianta sredi 19. stol. opereta — iz tradicije komične opere (opera buffa). Lit. zanimiva zaradi libreta — dramskega besedila, ki predstavlja dogajalno zgradbeno osnovo o. Prvi slov. operni libreto: Belin D. Deva (1780).

Prim.: L. Pivko, Dramatsko pesništvo 1921; ldr.

(ki ni »pokvarjena« niti s knjižnim jezikom), zraven pa dosega tudi komične učinke, saj se nenadoma v književnem besedilu pojavijo besede, oblike, misli, ki jih na javnem mestu, tudi v književnem besedilu, po dogovorjenih navadah in pravilih ne bi smelo biti in so torej neprilicne.

Novi načini tehničnega posredovanja novic, vesti, glasbe in vidnih sporočil so zadnja desetletja povzročili oblikovanje povsem novih, posebnim možnostim teh tehničnih medijev prilagojenih dramatskih književnih vrst. Najprej je **film** oziroma kinematografija pogojila nastanek *filmskega scenarija* = nekakšnega vnaprejšnjega, natančno popisane načrta za film. V času nemega filma (prva projekcija v Ljubljani 1896)

je to bil kajpada predvsem opis vidnih položajev, eventualno besedilo v filmu so morali izpisati in ga je bilo zato skrajno malo – film je na gledalca učinkoval predvsem vidno. Po vpeljavi zvočnega filma (prvič 1927) je postal govor v filmu neprimerno pomembnejši in scenarij mnogo bližji dramskemu besedilu. Film pa je glede menjavanja dogajalnega prostora v primerjavi z dramo (enotnost prostora, ki so jo narekovale tehnične možnosti odra) popolnoma svoboden: v hipu se je zmožen preseliti iz malomeščanskega salona v orbitalno postajo ali v morske globine, od tod pa spet na domači vrt, s hriba na hrib, od ljubezenskega poljubljanja na fronto; oder, če je še tako moderen, je priklenjen na svoja tla in na eventualne pomožne iluzije – to je na vtise, ki jih pogojno dosežemo s tehničnimi sredstvi (scenerijo, žarometi, zvoki: prihoda letala na letališče oder ne more prikazati, lahko ga le zvočno posname in reproducira, natančnejšo predstavo pa prepusti gledalčevi domišljiji; filmu je prikaz letalskega pristanka prava malenkost). Prav zaradi izrednih možnosti vidnega prikazovanja prostora je v filmu tako imenovana vizualna informacija, to je sporočilo, ki ni povedano z besedami, marveč z gibljivo sliko, kljub uvedbi živega besedila, še zmeraj govorjenju vsaj enakovredna, v glavnem celo mnogo pomembnejša. Takšna pomembnost je razvidna tudi iz oblikovanosti scenarija, v katerem je scenaristova pozornost poudarjeno posvečena širokemu popisovanju vidnega sporočila (redko izjemo za ta del predstavlja pri nas npr. filmsko nerealizirani Kreftov scenarij o Prešernu). Že na odru lahko marsikaj pove mimika, kretnja, prenos in sprememba prizorišča, v filmu so to zaradi možnosti približevanja najmanjših podrobnosti še toliko bolj pomembne izrazne vrline (obraz npr. lahko gledalcu docela približa, česar v gledališču ni mogoče). Prejšnje poredke didaskalije se v scenariju zato spremenijo v vsaj enakovreden, celo tudi pomembnejši del besedila.

Podobno kakor tradicionalna dramska literatura pozna tudi film vrsto različic (tipov): najobičajnejše je razlikovanje med dolgim in kratkim filmom, pri čemer je treba upoštevati še kombinacijo med obema – ciklični omnibus (= mnogosedno vozilo), ki že po nazivu slikovito opozarja, da gre za film z enotno idejo (= potovanje v isti kraj), snov, obliko ipd., da pa je sestavljen iz več krajših filmov (= potnikov). Pri dolgih ločimo različne etološke in snovne tipe (»klasično«, chaplinovsko in siceršnje burlesko ali komedijo; vojni film, družinski, kriminalni, ljubezenski, kavbojski, revijski in pd.

**FILMSKI SCENARIJ** (film – staroangl. *felmen* = tenka koža, velja za filmski trak; scenarij = popis scen, to je prizorišč; t.i. filmska partitura, »note«, po katerih se film dela; natančen načrt za film, pis-mena priprava nani, zato vsebuje vsa na-vodila glede prizorišča, govor filmskih oseb, navodila za glasbo itd. Pripravna stopnja zanj je sinopsis (grš. pregled), to je kratek, strnjen povzetek/načrt filmske-ga dogajanja, končna stopnja pa snemalna knjiga, ki že vsebuje vse režiserjeve do-datke, do najmanjših podrobnosti (npr. o perspektivi kamere, velikosti t.i. »plana«, svetlobi itd.).

Prim.: F. Čibej, Umetniške možnosti kina, DiS 1924; isti, Estetika in sociologija filma, DiS 1929; St. Melihar, Gledališče in film, DiS 1924; D. Šega, O novi lit. vrsti, NS IV/1949 (ponatis iz knjiž. izdaje scenarija C. Kosmača Na svoji zemlji – prvi slov. umet-niški film po 2. vojni – 1949); M. Horvat, Problemi film. scenarija, NO VII/1954; v različnih filmskih revijah in ob objavljenih scenarijih.



film). Kakor vsa umetnost se tudi film ločuje glede na sprejemnika, pri čemer je zlasti znana razlika med mladinskimi in »mladini neprimernimi« filmi (zadnji naj bi bili predvsem slabo vzgojni); dalje še med pornografskimi (porne = vlačuga; grafija = zapis), to je poltenimi filmi, ki pogosto z umetnostjo nimajo nič opraviti in so kajpada namenjeni posebni, spolno lačni publiki in njenim nagonom, pa med šolskimi filmi, ki so namenjeni izobraževanju željnemu občinstvu, ipd.) — Filme ločujemo dalje glede na njihovo tehniko: igrani filmi (ki so najbližji književni drami), dokumentarni (ki premorejo vrednost dokumenta, ker kažejo same dokumentarno, objektivno resnične stvari: npr. filmi o bitkah med drugo svetovno vojno), risani in animirani filmi (lat. *animare* = poživiti, navdušiti), ki jih ustvarijo z živo risbo, s premikanjem lutk, z oživitvijo mrtvih reči (orodja, gline) in pd. — Za vse te tipe mora biti vnaprej pripravljen načrt v obliki pisanega scenarija in še prej ponavadi tudi *sinopsisa* (grš. = pregled, zgoščena zgodba, po kateri se napiše scenarij, načrt za scenarij); delno izjemo predstavlja le živi dokumentarec, ki ga v smiselno celoto včasih sestavijo šele naknadno — glede na posneto gradivo, z montažo. Vsak od teh filmskih tipov pozna kajpada tudi že za scenarij posebna pravila.

Pri tem je treba posebej opozoriti, da se film s svojo poudarjeno slikovitostjo, ki marsikdaj uspešno nadomesti napeto dramatičnost, dokaj oddaljuje od dramske zvrstnosti. Gledališki gledalec je na igro največkrat priklenjen zaradi nenehne napetosti, skrivnostnosti, nepričakovanosti zapletanja in razpletanja dejanja; filmski gledalec bo takšno napetost lahko vsak hip brez težave pogrešal v zameno za slikovito in izmenljivo pokrajino ali za kaj podobnega, ne prehudo napetega, pač pa barvitega, slikovitega (pitoresknega) in v slikovitosti mnogo bližjega takšnemu estetskemu užitku, ki ga nudi sicer pripovedno književno delo. — Podobno lahko film vsak trenutek zabrede v čisto liriko, ki je zlasti v slovenskem filmu obilo (Na valovih Mure, Dolina miru): ponavadi ustrezno glasbeno podprto, s poudarjenim posebnim (osebnim) razpoloženjem utemeljeno krajino, poldejanjem, situacijo.

Vse naštetost z nekaterimi posebnostmi velja tudi za kasnejšo **televizijsko igro**, ki se je pojavila kmalu po uvedbi rednih televizijskih programov (pred drugo svetovno vojno; v SFRJ, tudi v Sloveniji 1956 oz. v naslednjih letih; barvna TV v ZDA 1954 — seveda vse že z mnogoterimi poprejšnjimi poskusi). — V teoriji nekako velja, da razliko med filmom in televizijsko igro ustvarja velikost ekrana: pri filmu je ekran velik čez celo steno, tudi na desetine kvadratnih metrov, in je zato enako primeren za prikazovanje velikih prizorov z gomazečimi množicami in širnimi pokrajinami na eni, kakor tudi intimnejših dveosebnih scen (pogovarjanja, poljubljanja, obmetavanja s smetano ipd.) na drugi strani; vse se dobro vidi. — Na televizijskem ekranu, ki v najboljšem primeru meri pol kvadratnega metra, raje pa še manj, se podrobnosti iz velikih scen porazgubijo v nezaznavnost; zato naj bi bila televizijska igra mnogo bolj »sobna«, z manjšim številom oseb; tudi gledalec jo sprejema v intimnejšem okolju domačega stanovanja ali manjšega lokala,

Primer za to, kako je pisan scenarij televizijske igre. Odlomek je iz »TV drame« Saša Vuga »Balada o temi« iz leta 1966/67:

(VIDEO)

(AUDIO)

Tretja slika kaže gozd, cesto, leskov grm in kotanjo, polno ustrejenih. Obakraj nemški vojaki.

**Nemec:** No, nič posebnega. Jaz sem tule, na levi, z motociklističnimi naočniki pod vratom.

Naslednja slika: dva fanta v capah in s širokokrajnimi klobuki vrh glave. Na nogah verige, kakor Primož, le da brez krogle.

**Nemec:** Tu pa smo že v taborišču, majhnem in z ljubkim imenom Liban. Vidita verigo? Od gležnja do gležnja. Kako se tale domišljavo nosi! Danes ni na nogah več ne prvega ne drugega repencijal! Že kot mrliča sta bila tako zelo kost, da bi pri njiu še črv od lakote poginil. Tale je bil profesor, tale tu pa rezbar in pozlatac.

Na peti sliki je videti prtilikav kurnik: zad za mrežo stoji ujetnik. Pred kurnikom je Nemec z nasajenim bajonetom. Naočniki se mu bleskejo v soncu.

**Nemec:** Oho, sovjetski polkovnik!... Stal je kakor kip v cerkvi, potlej je na lepem padel. Čez teden dni. In tukaj jaz — takrat sem pol noči lahko prepil, ne da bi me vrgla težka sapal

Šesta slika: okostnjak, ki mu sotrpni slači spodnjice pred lesenjačo.

**Nemec:** Isti polkovnik, že brez duše in kmalu še brez hlač. Ime mu je bilo Gregorij.

Nemec zazdeha. Spet pokaže na sliko...

zato je v zunanjem blišču ponižnejša. — To kajpada vse do neke mere res drži, po drugi strani pa razvoj moderne televizije izpričuje, da se televizija ne izogiba več zunanjemu, neatelejskemu snemanju; iz prvotnih televizijskih iger, ki so nastajale izključno v studiu in so premogle kvečkemu kakšnih šest različnih scen, kar je spet pogojevalo posebno dramaturgijo (npr.: ena in ista oseba se ni mogla pojavljati v dveh zaporednih prizorih, saj se v studiu ni mogla hkrati z bliskovitim preklpom kamere prestaviti iz enega na drugo prizorišče), so se razvile filmane TV igre. Z izumom magnetoskopskega traku tudi na poseben, televizijsko tehničen način snemane: prostorske zmenjave so se razmahnile, prenos sploh ni več neposreden, svoje je dodala še barva in televizijska igra se je v mnogočem docela približala filmu. — Na drugi strani posreduje televizija tudi filmsko proizvodnjo, ne da bi filmi — ob dobrem tehničnem prenosu na malem ekranu kaj prida utrpeli na kakovosti; vse očitneje je, da so tudi pri občinstvu uspešnejše tiste televizijske igre, ki so v tehniki svobodnejše, ki se ne omejujejo na sobno oziroma prizoriščno zoženo dramaturgijo. Pač pa je treba v teoriji televizijske igre — ta teorija je še močno v povojih — upoštevati tako imenovano aktualno, dnevno informativnost televizijskega medija. S televizijo vdirajo v domače stanovanje vsakodnevno vidna in slušna poročila o svežih novicah z vsega sveta. Gre torej za razsežnosti, ki so v hudem nasprotju z mišljenjem o »sobnosti« televizijske igre. Televizor je gledalcu okno v svet in skozi to okno hoče gledalec videti novo, hkrati pa tudi razsežno, neomejeno — pa čeprav pomanjšano. Vsaj nadih tovrstne informativnosti, nekakšne resničnosti (avtentičnosti) v domači sobi pogosto označuje tudi televizijsko igro, pa čeprav gre za čisto izmišljeno zgodbo. — Obstaja čela vrsta televizijskih iger, ki na ta način »vlečejo gledalca za nos«: delajo se, ko da gre za neposredno, živo, dokumentarno odajo, da bi gledalec kar se da verjel.

\* Boris Grabnar v svoji, za pravkaršnjo problematiko temeljni knjigi *Televizijska drama* (1973) poroča, tako pa je mogoče brati še v marsikaterem tujem teoretskem delu, da so leta 1925 v Parizu napovedali radijsko igro *Maremoto* kot prenos koncerta z neke ladje na odprtem morju; kmalu po začetku koncerta pa je ladja »doživela brodolom«, poslušalci so slišali vse zvočne in govorne efekte, ki takšen brodolom spremljajo: zavijanje ladijske sirene, butanje valov, krike, povelja — in v Parizu je nastal preplah (podobno kmalu potem tudi v Zagrebu, v zagrebskem radiu). — Še bolj imeniten je bil primer z Wellsovo igro *Marsovci prihajajo* 1938 v New Yorku: igra je bila napisana v obliki novinarskih poročil, pogovorov in neposrednih prenosov o Marsovcih, ki da so se izkrcali pri New Jerseyu in ki nezadržno prodirajo po ZDA. V vsej državi je nastala strašna panika: na avtostradah se je zatrpal promet, ljudje so barikadirali vrata in okna, se umikali v kleti, se pripravljali na obrambo. Ko se je vse skupaj poleglo, pa so v parlamentu izglasovali zakon zoper tovrstno umetnost — zavajanje. — Podobni poskusi so bili še v Italiji, Angliji in drugod.

**TELEVIZIJSKA IGRA**, dram. knjiž. vrsta: igra, ki jo gledalec/poslušalec sprejema preko televizijskega ekrana in je torej prilagojena tehničnim možnostim in zahtevam, posebnostim televizijskega medija. Gl. levol

Prim.: B. Grabnar, *Televizijska drama* 1973; idr.

**DRAMATIKA ABSURDA** — avantgardna dramatika, ki se iz protesta zoper malomeščansko samozadovoljnost in zaprti, samozadostni intelektualizem utemeljuje na komično učinkujočem nesmislu, absurdu (v dejanju, v govoru, tudi ideji, ki je izrecno pogosto niti ni); iz dadaizma, surrealizma.



Primer smo navedli zato, ker je značilen za posebnost radia in televizije: česa podobnega si v filmu ne bi mogli kar tako in z enakim učinkom izmisliti. Film ustvarja razdaljo med dogodkom in gledalcem; dokumentarni filmi in celo najbolj ažurna tedenska poročila so v večdnemnem zaostanku — v umetniškem filmu pa je reč sploh nemogoča. Gledalec gre že v kino z zavestjo, da gre pač gledat nekaj, kar ni del njegovega vsakdanjega življenja; sedeč pred televizorjem ali radiom pa nikoli prav natančno ne ve, ali bo slišal kakšno dnevno novico, to je delček vsakdanje resničnosti, ali kakšno umetniško izmišljotino.

Prav vsakdanja prisotnost televizije v stanovanju je povzročila tudi še nastanek neke druge značilne vrste televizijske igre: nadaljevanke in nanizanke (*nadaljevanke* je igra, ki se v dnevni ali tedenski presledki nadaljuje z enotno, nadaljevano zgodbo; *nanizanka* je vrsta razmeroma samostojnih iger, ki jih povezuje kakšna drugačna, ne zgodbeno enotnost — kakšen šerif, skupina policajev, mali oglasi; posamične igre so nanizane ob isti ideji, osebi, istem kraju; najustreznejša primerjava iz območja pripovedne književnosti bi bil ciklus novel, npr. Dekameron, tudi tam so zgodbe razmeroma samostojne, vendar se vse sučejo okrog ljubezenskih in spolnih reči.)

V Ameriki se je nenavadno razcvetela tako imenovana soap opera (milna, žajfnata opera), dnevna nadaljevanke, posebej za gospodinje, ki dopoldne ostanejo doma in jim je dolgčas. Soap opera v svoji preprosti najslavitejši razkriva pravila, po katerih delajo TV nadaljevanke: Osebe morajo biti zmeraj iste, v vsaki epizodi se lahko pojavi le po ena nova oseba, značaji so natančno določeni tipi iz sodobnega življenja, z njimi se gledalca zlahka identificira, enači — gospodinje, učiteljice, prodajalke, uradniki, policaji, arhitekti, zdravniki; družinski pari morajo imeti po dveje otrok, od tega enega najstnika, ki povzroča neprestane nadobudne skrbi; poleg osrednje družine mora biti še ena družina, ki je prejšnji na moč podobna in prijateljska; »negative« osebe so strici, tete, sosedje, kolegi iz službe ipd., nikakor pa ne iz obeh osrednjih družin; vsaka oseba posebej se zmeraj znova zapleta v brezštevne neprijazne in napete komplicacije, ki pa jih moralno obvlada: gledalca mora z njimi sočustvovati, čutiti mora, da bi se kaj podobnega lahko primerilo tudi njej; natančno je določeno tudi trajanje — 15–30 minut; dejanje napreduje počasi, po drobcih, z nešteti stranskimi zapleti, dramskega vrha ni, čeprav se mora iz dneva v dan zdeti, da je že vse skupaj »tik pred zdajci«; vsaka epizoda mora imeti na začetku kratek povzetek prejšnjega dogajanja, konec mora biti trenutek najhujše napetosti — zanimivosti — načeloma pa se »žajfnata opera« nikoli ne konča — nekatere trajajo tudi po deset in več let (prim. Grabnar l. c. 158–9). V malce boljši inčici smo imeli priložnost nekaj takega opazovati tudi na slovenskih zaslonih: Mestece Peyton in druge.

Spet gre torej za reč, ki je v kinu domala nemogoča: za dramsko vrsto, ki so jo oblikovale možnosti posebnega tehničnega medija — vsak hip v domači sobi prisotne resnične slike. — Da ne pozabimo: vsem tem oblikam je prva zasnova napisana kot literarni izdelek, s tega vidika nas tudi zanimajo.

**DRAMATIZACIJA**, prireditev nedramskega, največkrat pripovednega besedila za uprizorjanje; pogostna na radiu, televiziji, v filmu (ne zamenjati z dramatiziranjem: poudarjanjem nasprotij in napetosti — v smislu dramatičnosti kot zvrstne kvalitete).

**Radijska all slušna igra.** — Tisto, kar bistveno loči radijsko igrjo od drugih dramatskih vrst in kar jo izdatneje približuje branju (in hkrati oddaljuje uprizorjanju), je tako imenovana nevizualnost. — Starim Grkom, to smo že povedali, je bila drama najpopolnejša književna vrsta/zvrst prav zato, ker omogoča s svojo vidno uprizoritvijo najpopolnejšo mimezijo. Pri branju je čutno sprejemanje samo navidezno (eidetično doživljanje). — Z razvojem filmskih in televizijskih tehničnih možnosti se je uprizorjalna mimetična slikovitost še razmahnila; z radiom, ki je omejen na slušni odjem, pa ne tako zelo, in je pravzaprav običala neke vmes med branjem in dramsko predstavo. Z dramsko predstavo družji radijsko igrjo neposredno čutno sprejemanje dogajanja, čeprav le »enokanalno«, saj je od vseh peth razpoložljivih čutov (vid, sluh, vonj, okus, otip) udeležen le eden — sluh, branju pa je podobna po eidetičnem dopolnjevanju osnovnega slušnega sprejema.

Svojega daljnega in starejšega sorodnika ima radijska igra v tako imenovani »bralni drami«, to je drami, ki ne računa na uprizoritev, torej tudi ne na vidni odjem, ne na gledalce, marveč na bralca (npr. Goethejev Faust). Seveda pa se je porodila in pošteno razvila šele — to pove tudi njeno ime — z rojstvom in razširitvijo javnih radijskih oddajnih postaj. Prvi poskusi z radiom niso bili javni in dobri dve desetletji je radio kot tehnična iznajdba služil predvsem tako imenovani brezžični telegrafiji, brezžičnemu sporočanju zasebnih in drugih vesti na večje daljave (ta dejavnost je danes neznansko razširjena). Potem pa so se spomnili, da lahko na brežičen način »pošiljajo v svet« glasbo, najnovejša poročila in podobne reči. Poslušalci jih ob vsakem času — kadar so le na voljo, to je v tako imenovanih emisijskih, oddajnih časih, sprejemajo doma s posebnim aparatom (če seveda hočejo). Prva javna radijska oddajna postaja je bila menda v ZDA 1921, skoraj sočasno jih je bilo nekaj tudi že v Evropi, isto desetletje še v Jugoslaviji; naslednje desetletje, po 1930, skoraj ni več evropske države, ki ne bi imele svoje radiooddajne mreže.

Le z majhnim zaostankom se je širila tudi radijska igra. 15. januarja 1924 je radio London predvajal prvo radijsko igrjo Danger (Nevarnost) Richarda Hughesa: igra je znani dramatik B. Shaw ocenil kot eno najboljših enodejank, kar jih je kdaj poznal, in jo igrajo še danes. Za zakonitosti in izrazne možnosti radijske igre je prav gotovo nadvse poučen osnovni položaj, na katerem temelji dogajanje te igre:

\* Zaljubljen Jack in Mary zaostaneta — iz razumljivih razlogov — pri nekem skupinskem ogledu rudnika za skupino; nenadoma zmanjka luči in vse poslej je eno samo tavanje po temi, sporazumevanje z besedami, zvoki: literarne osebe so se prisiljene sporazumevati, ko da se ne vidijo. Na ta način »upoštevajo« tudi sprejemno možnost radijskega poslušalca, ki prav tako ničesar ne vidi, marveč samo sliši; vse ostaja pri besedah in pri tako imenovanih glasovnih kulisah — uprizoritev skuša z različnimi šumi in podobnimi glasovnimi učinki nadomestiti vidno inscenacijo: voda vdira v rudnik in buči po jaških, od daleč donijo eksplozije, šum vode narašča, slišijo

**RADIJSKA IGRA**, dram. knjiž. vrsta, gl. le-vol Posebej za slušno sprejemanje, torej radijskemu mediju prilagojeno dramsko be-se-dilo z močnimi prvimi pripovednega, lirskega in reportažnega. Vidno odrsko scenerijo v njej nadomeščajo zvoki, zvoč-na kuliserija, to je vrsta zvokov, ki kot ce-lota vzpostavljajo slušni vtis resničnosti (npr. sporočilo, da pelje vlak, je mogoče oblikovati z udarjanjem koles ob tračnice in s piskanjem lokomotive, ni treba upora-biti besed).

Prim.: Donald Mc Whinnie, Radijska umetnost (prev. R. Suklje), v izv. 1959, slov. prevod brez letnice, ok. 1964; temeljno delo o slov. r.i. — E. Smasek, Devet slo-venskih radijskih iger, Knjižnica MGL 67, 1975, zlasti uvodne razprave (str. 7–25); idr.



se trkanja in signalni reševalnega moštva, prav od daleč se razlega tudi pobožno petje. Medtem se med obema mladima in starim vodičem, ki ju je že na začetku našel in ostal z njima ujet v nevarnosti, dialogno stopnjuje osebna drama, temelječa na strahu pred smrtjo. Zadnji hip jim vržejo vrv: najprej potegnejo iz globine Mary, potem Jacka kot gosta, ko vržejo vrv še za starega vodiča, ni več odziva, oglašja se le še vse bolj bučeči šum vode, ki je starca očitno pogoltnila.

Primer je zgovoren, kakor smo rekli, glede pravil za radijsko igro: v njej mora biti kar se da malo, vendar značajske in glasovno izrazitih oseb (po sluhu težje razločujemo različne ljudi med seboj kakor po vidu — če pa jih poslušalec ne ločuje, se mu sprejem kaj lahko zmede); zgodba mora biti dovolj pregledna in dogajalno napeta, da vzdržuje poslušalčeve zanimanje; ker scena ni tako važna, je lahko enotna, nespremenljiva ali celo nedoločna (npr. človekova notranjost, ki s podzavestnimi in drugimi »oglašaji« omogoča uspešno glasbeno »podlaganje« = opremljanje besedila — celo z glasbo, ne le z onomatopoeičnimi, se pravi naravne šume oponašajočimi zvoki); zahteva nazoren in pogosto zelo naraven govor (dialog, premi govor, izjemoma verzij).

\* Samo štiri leta po londonski premieri so že v Zagrebu uprizorili (1928) prvo izvirno jugoslovansko radijsko igro, imenovala se je Požar in se je očitno vzorovala pri pariškem »koncertnem brodolomu«: za razliko je v zagrebški verziji koncertno dvorano med koncertom »za radio« zajel požar. Sledijo sirene, kriki, reševalci, stokanje žrtev, vmes pa bliskovita ljubezenska drama, vse v 15 minutah. — Tudi v Ljubljani so prvi tovrstni poskusi obstajali že na začetku tridesetih let (pisec prve izvirne slovenske radijske igre naj bi bil po Emilu Smasku Joža Vombergar v prvi polovici tridesetih let; prva izvirna slovenska radijska igra po letu 1945 so bile Strme stopnice Franeta Milčinskega-Ježka, radio Ljubljana jo je predvajal spomladi 1949; obenem je to tudi prva povojna izvirna jugoslovanska radijska igra).

Neko sorodstvo radijske igre s pripovedno literaturo, saj je poslušanje le malo drugačno od branja, vzpostavlja vrsto različnih oblik radijske igre — pač v razponu od pretežno dramskega do pretežno epskega (in celo lirskega). Pogostnejša kakor sicer v dramatik je v radijski igri monodrama, igra z enim samim glasom; v območju radia in televizije se je dalje uspešno razvil tako imenovani *feature* (izg. fičee; angl. = zaokrožena literarno novinarska informacija o kakšnem zanimivem življenjskem pojavu, pol dokument pol literatura: npr. o Ani Frank ipd., sicer filmski dokumentarec). — Na drugi strani sili sodobna eksperimentalna radijska igra v neideografsko zvočno izražanje (čisto evfonijo, podobno kakor v skrajni eksperimentalni liriki), ki je že močno podobno moderni glasbi in je večkrat tudi podobno zapisano (seveda ne z notami, kakor marsikateri sodobni glasbeni zapis ni, marveč z nekatšnimi nazornimi fonogrami, krivuljami, različno velikimi črkami ipd.) — Za vse te poskuse velja isto kakor za ustrezno eksperimentalno liriko: literatura se izraža aksiomatično

Eden prvih jugoslovanskih natečajev za radijsko igro, 1934 v Beogradu, vsebuje značilne propozicije v 7 točkah:

»Beograjska radijska postaja razpisuje konkurs za radijski komad, ki bo tehnično in umetniško najbolj ustrezal kompoziciji in stilu za prenos po radiu:

1. splošno načelo pri sestavljanju radijskega komada je, da je v njem kar se da malo oseb — in to zaradi lažje orientacije poslušalcev v dramskem dogajanju ter bolj markantnega zaznamovanja posameznih značajev in njihovih spopadov.

2. Čim manj scenskih sprememb.

3. Trajanje od 30 do 60 minut — računajoč le čisti dialog brez eventualnega glasbenega gradiva.

5. V primeru glasbene interpretacije je treba za posamezne scene priložiti ustrezne note oz. navesti avtorja, če glasba že obstaja. Sicer bo radio sam poskrbel za glasbo.

5. Teksti morajo biti pisani v prozi ali kombinirani s stihi, posebno še, če je v njih tudi glasba.

6. Glede na kompozicijo je treba upoštevati, da so besedila namenjena publiki, ki samo posluša. Zato morajo biti dramske situacije že skoz dramski dialog toliko jasne, da jih poslušalci lahko spremljajo, da iz njih razbirajo tisto notranje dogajanje, ki je na gledališki sceni jasno, ki pa ga v tem primeru v njih zburi le beseda. Vse tisto, kar se torej v dramskih situacijah opira na gledanje, je treba prenesti na sluh — in to ne z golimi režijskimi opombami, marveč z barvami in nianami, vtkanimi v dialog, iz katerega mora poslušalec videti in slutiti vse.

7. Snov za besedilo je poljubna, predvsem pa narodnega, vzgojnega in zabavnega značaja.«

(»Radio-Beograd« 20. IX. 1934, po:

B. Mrkšić: *Putevi i razvoj jugoslovanske radio-drame*, ok. 1963, brez letnice)

**FEATURE** (angl. lik, fiziognomija; dokumentarni film), najpogostejše v radijski in televiz. igri: zaokrožena informacija o kakšnem pomembnejšem aktualnem pojavu, in to na pol novinarski/publicistični, pol literarni način (na ljublj. radiu svojčas npr. o ameriški beat generaciji, o Ani Frank; na TV o koroskih Slovencih: Bog nas varuj revolucije in rdeče nevarnosti, 1975). Praktična informacija je spletena s petimi in govornimi verzij, aforizmi, razpoloženijskim gradivom, skratka s fikcijo, literaturo v ožjem pomenu besede.

tudi miselno, jezikovno ideografsko; vsakršno drugačno izražanje je le sestavina, ki je ni mogoče avtonimizirati, saj se glasbeno izraža mnogo čisteje in uspešneje že glasbena umetnost. Zato literatura, ki sili v prevladujoče evfoničen izraz, pa naj je v radijskem mediju ta težnja še tako upravičena, saj gre vendar za slušno dožemanje, pač preneha kot literatura.

**Pripovedne ali epske književne vrste.** — Že dolgo so verjetno besedila, ki bi jih po takšnem opazovanju prišli med pripovedne književne vrste, pri občinstvu med najbolj priljubljenimi. Po svojem bistvu je vsaka pripoved svojevrstno poročilo o nekaj novih, zanimivih dogodkih v svetu ali v človeku. Znana krajša ali srednje dolga pripovedna književna vrsta »novela« je dobila svoj naziv prav glede na novost (novico), ki jo je posredovala (še danes se beseda uporablja v pravni terminologiji za označitev novega dodatka k staremu, že obstoječemu zakonu). V prvih letnikih Kmetijskih in rokodelskih novic (1843–1846) so uporabljali besedo »povest«, ki nam danes označuje pripovedno književno vrsto, namesto današnje besede »vest«, »novica«. Pomen izrazov »novela« in »povest« se je torej očitno oblikoval na zelo podoben način — čeprav v čisto drugačnem času in čisto drugačnih kulturnih sredinah.

Za razliko od običajnega poročila, ki prenese samo povzetek dogajanja, pa pripovedno poročilo skuša v poslušalcu/bralcu vzpostaviti živo (edetično) predstavo o teh dogajanjih. Pripovedovalec se zato na vse načine trudi, da bi bil njegov govor kar se da slikovit, posveča se številnim podrobnostim in opisom, modrovanjem in zapletom; zato govorimo o epski širini in zgornosti kot nasprotju lirski kratkosti.

Novejša zgodovina pripovedne proze kaže, da se je pred romantično literaturo pripovedno besedilo najraje pojavljalo kot izključno tretjeosebni, poročujoči govor (prevladovalo je pač prepričanje, da mora biti literarno besedilo govorno »čisto«, kar pomeni, da je slovniška logika lirске literature izključno prvoosebni govor/monolog, da je slovniška logika dramskega teksta drugoosebni, izmenjalni pogovor/dialog in da je slovniška logika pripovedne literature tretjeosebni govor/poročilo. Mešanje teh govorov ni bilo čislano in je veljalo za napako, poetično neustrezno, pomanjkljivo; (še Ciglerjeva povest Sreča v nesreči 1836 je pisana tako, da je premi govor v njej pravzaprav samo navidezen, v bistvu nepotreben). Romantika, ki je podrla mnogo tovrstnih tabujev, je zrušila tudi tega. V drugi polovici 18. stoletja se je poleg poročujoče epike, ki je bila značilna za predhodni, malo čislani baročni roman, docela uveljavila še scenarna epika, v kateri pripovedovalec o književnih osebah ne poroča, marveč jih navidezno postavi neposredno pred bralca — v besedilu se začne pogovarjati in počenjati reči nekako mimo pripovedovalčeve volje, samostojno (podobno kakor v dramski sceni/prizoru, od tod tudi naziv). — Še kasneje, zlasti v 20. stoletju, je v pripovedno besedilo vdrla lirska izpoved: besedilo je sicer pripisano isti osebi, ki pa ne poroča več iz mirne oddaljenosti, nekako

**NOVELA** (lat. novost), prvotno pravni termin, od renesanse lit. pojem, ki označuje srednje dolgo pripoved (povest; beseda povest v slov. enakega pomenkega izvira — novica) z enim samim dogajalnim pramenom, z dramsko osredotočeno zgodbo, z razmeroma maloštevilnimi knjiž. osebam, pri katerih pripovedovalca predvsem zanima kakšna usodna, pomembna situacija, sredi katere so se znašle; ta situacija pa simptomatično-simbolno izraža/sporoča vso njihovo usodo (po nemški »sokolji teoriji« — Paul Heyse; imenovana po Boccacciovi noveli o sokolu, ta naj bi bila vzorec za n. — oz. še pri Tiecku: »preobrat«). Zaradi napete strnjene dogajanja pogostno primerjanje z »dramo«, vendar definicije nejasne, ohlapne; isti imenovalec je en sam: srednje dolga pripoved; po W. Pabstu naj bi takšna pripoved obstajala v sredozemskem kulturnem bazenu — spreminjavo prilagodljiva — od pantivke; renesansa jo je porinila v ospredje, romantična prav tako. — Več tipov n.: »zgledne« (Cervantes) — moralčne; boccaccijske radožive — od tod tudi žargonsko n. kot zabavno opolek življ. dogodek (Kraigher); tipološka razločevanja tudi po snovi in kompoziciji (okvirna novela ipd.). Prve slov. n. pri vajevcih, potem razmah pod različnimi nazivi: obrazi, slike (portreti), povesti, novelete (kratke novele). V pri-merlavi z daljšo pripovedjo/romanom so v slov. knjiž. 19. stol. mnogo bližje realizmu. Prim.: I. Gornik, Literarni pogovori, Z 1877; I. Pregelj, Iz poetike — Novela, Mentor 1917–18; A. Oovirk, Teorija primerjalne lit. zgod. 1936, 1975; K. K. Polheim, Novelentheorie und Novellenforschung 1965; J. Rotar, »Slika«, oblika realistične novele v slov. knjiž., ČZN 1966; M. Kmecl, Novela v lit. teoriji 1975; idr. (obilna literatura).

**EP** (grš. beseda, pripovedovanje, verz) — svojčas najiminentnejša in najrazsežnejša pripovedna knjiž. vrsta, verzificirana, v pri-vzdignjenem jeziku; snov: usodni boji in dejanja velikih starih junakov in bogov. V teku stoletij in tudi tisočletij so se razvile različne vrste e.: ljudski e., ki naj bi se po romantičnem prepričanju »sam« spesnil med ljudstvom (poln ljudske fantazije in različnih izročil), komični e. (ponavadi z »neprimerno«, »nižjo« snovjo, gl. pogl. o snovi), živalski e., junaki e. idr. — Ljudski epi se pojavljajo skoraj pri vseh narodih; začetek orientalske epike je ep Gilgameš iz 3. tisočletja pred našim št., v Indiji Mahabharata in Ramajana (5. in 4.

Primer: Ko v Novicah iz 1845 preberemo kot naslov nekemu prispevku »Domača povest«, ne smemo pričakovati povesti v današnjem pomenu besede, marveč novico, ki se širi s »povedenjem«: »7. dan tega mesca so na Vačah nekiga mladenčca per 25. letih v gojzdi mertviga našli, ki se je bil neznošno žganja napil, in tako domu grede od mertviga zadet ob poti obležal. Naj bo ta žalostna prigodba vsem tistim v izgled, ki so žganju vdani, kakšna ne-srečna smrt jih čaka!«



neprizadeto, objektivno, marveč iz svoje sprotne udeležnosti v pripovedovanem dogajanju.

Tako je danes tisto, kar imenujemo s preprostim in posplošujočim, čeprav precej nenatančnim izrazom proza, literarnozvrstno raznorodna zadeva.

**Pripovedna verzifikacija.** — V antični literaturi in še dolgo kasneje je epiki vladal »verzifikacijski zakon«: če je hotela kaj književno veljati, je morala biti verzificirana prav tako kakor vsi književni teksti. Najimennitnejša je bila najdaljša, najobsežnejša verzificirana epika, kot književna vrsta se je imenovala *ep* (gr. = beseda, pripovedovanje). Njeno dolgoletno, tisočletno »vladavino« kot viška književne, še posebej pa pripovedne umetnosti je pravzaprav tudi odpravila šele romantika, ki je skladno s svojimi drugimi nazori poudarjala naravnost, naturnost, torej neizumetničenost (neverzificiranost) govora. Ker segajo resnejši začetki sodobne slovenske književnosti šele v konec 18. in v prvo polovico 19. stoletja, Slovenci epa v pravem pomenu besede nismo nikoli imeli, zanj smo bili »prepozni«. Sredi prejšnjega stoletja (ok. 1850) se je sicer tudi pri nas pojavila vrsta poskusov, napisati nacionalni ep in na ta način po starih poetoloških predsodkih »dokončno« utemeljiti slovensko književnost (Levičnik, Trdina, Cegnar, Svetec, Valjavec; sem deloma sodi tudi Prešernov Krst pri Savici), vendar so bili poskusi zgodovinsko prepozni in tako vnaprej obsojeni na neuspeh; izjemo pomeni Krst pri Savici, ki pa ga od »pravega« epa in njegovega mirnega, objektivnega pripovedovanja že močno loči poudarjena osebna, lirski, tragična izpovednost, značilna za romantično literaturo.

Gospodarsko politično meščanstvo, ki je s francosko revolucijo 1789 in avstrijsko revolucijo 1848 dokončno porazilo svojega neposrednega družbenega tekmeča, fevdalno plemstvo, je uveljavilo ceno docela novim, »osvobojenim« književnim vrstam: noveli in romanu (omenili smo že, da evropska romanopisna produkcija poskoči od ducata sredi 18. stoletja na kakšnega pol tisoč do konca istega stoletja in na nekaj tisoč letno do danes; isto velja za novelo: obe vrsti sta postali salonsko, modno, meščansko družbeno cenjeno berilo).

Od verzificirane epike pa se je na novo oblikovala predvsem posebna kratka vrsta s poudarjenimi lirsko izpovednimi in dramatskimi prvini: *balada* oziroma *romanca*. Obedve vrsti sta prvotnega romanskega vira (špan. romanca = pesem v romanskem, to je ljudskem romanskem jeziku, ne v latinskem, v katerem so svojčas pisali, tudi pri nas, »gospodsko« literaturo; podobno imensko smiselno zaledje velja tudi za roman; balada = it. ballata, provansalsko ballada = plesna pesem), vendar je zlasti balada v angleški in nemški predromantični in romantični književnosti doživela temeljito preobrazbo (t. i. nordijska balada): njeno plesnost je zamenjala lirsko-epsko-dramatska verzifikacija kakšnega nenavadnega, najraje grozljivega dogodka, v katerem je človek žrtev usodnih, skrivnostnih, nadnaravnih sil. Danes je balada predvsem etološka književna vrsta, posebna perspektiva, ki se lahko izrazi docela lirsko (Kosovelova balada o

stol. pred n. št.), v Srbiji ljudski ep o kraljeviču Marku, na Finskem Kalevala itd., najbolj znana pa sta starogrški Homerjeva epika Iliada in Odiseja (ok. 700 pred n. št.), pri Rimljanih Vergilova Eneida; nadaljnji razcvet v renesansi (Ariosto, Dante) in za časa predromantike/18. stol. — V slov. lit. razmeroma nepomembna knjiž. vrsta: poskusi od čbeličarjev naprej, vendar brez prave vrednosti, v glavnem prepozni: ta čas je že prevladala prozna pripoved, tako da pri Jenku že parodija na ep (Ognjeplamtč, po Paternuju).

Prim.: A. Sovre, Uvod k Iliadi 1950; B. Paternu, Struktura in funkcija Jenkove parodije v razkroju slov. romant. epike, SR 1968; idr.

**BALADA** (it. balata; provans. ballada = plesna pesem) — v romanskih lit. kratka kitična pesem/knjiž. vrsta, ki so jo peli plesalci; v 14./15. stol. v Franciji lirski pesem (Villon) z razmeroma strogimi oblikovnimi pravili. Angležem je b. pevna pesem, pisana v ljudskem duhu, pripovedujoča na poskočen način in z dramatičnim dialogom kakšen zanimiv dogodek, junštvo: torej je začela kot knjiž. vrsta predstavljati združbo vseh treh knjiž. vrst: epska slikovitost, lirski razpoložljivost, dramatična napetost. Konec 18. stol. v Nemčiji enako zvrstno trojna (eno prvih b., Bürgerjevo Lenoro iz 1773, skuša skrajšati sočasno v slovenšč. prevesti Zois, kasneje Prešeren); zgrajeno temelji zdaj na nenavadnem, največkrat tragičnem dogodku — človek je žrtev spopadanja kozmičnih sil, ali svojega značaja, ali družbenih navad: to je t. i. nordijska balada (v primerjavi z mnogo lahkotnejšo romansko balado). — Razcvet predvsem za časa predromantike in romantike, znamenit je zbornik Oslanovih balad kot potvorba škotskega pesnika J. Macphersona (ta je balade napisal po starem gradivu, ko da izvirajo od starega slepega ljudskega pevca/baroda iz 3. stol.) — velikanski vpliv na vso Evropo. — Pri nas Prešeren, Levstik, Askerc, M. Bor, v moderni lirski obliki S. Kosovel. — Sicer oznaka za posebno etološko vrsto (gl. levo in prim. še J. Kozaka Balado o ulici ipd.)

Prim.: J. Sket, J. Wester, Slov. balade in romances 1912; C. Golar, Slov. balade in romances 1925; W. Kayser, Gesch. d. deutschen Ballade 1936; A. Ocvirk, Teorija priateljne lit. zgod. 1936, 21975; F. Navšak, Slov. balade in romances 1955; F. Zadavec, Lirske in epske pesniške oblike v

brinovki), pa tudi v pripovedni prozi (Juš Kozak: Balada o ulici; Ciril Kosmač: Balada o trobenti in oblaku — naslov v obeh primerih napoveduje tragično, malce privzdignjeno pripoved).

*Romanca* je — najbolj preprosto rečeno — mnogo vedrejša od balade; spet preprosto: balada in romanca sta si v podobnem razmerju kakor tragika in komika; v baladi mračna tesnoba nemočnega, žrtvenega človeka, v romanci prešerna erotika in kvečjemu šaljive lamentacije (Prešernov Učenec). Spremenjeno je zgolj »obnašanje« lirskega subjekta, etološkost, perspektiva; vse drugo je v glavnem nespremenjeno: lirska, dramatična dogodek, ki pa v preobratu ni tragičen, marveč vsaj pesniku veder (turjaški Rozamundi se nečimrni napuh spreobrne, maščuje na ta način, da se njen izvoljenec oženi z drugo), in povrh pripovednost.

**Pripovedna proza.** — Naj pa je bil ep svojčas še tako imeniten in balada in romanca še danes med najbolj znanimi književnimi vrstami, pa verzificirane pripovedi ne bere več zlepa kdo. Daleč najbolj priljubljena literatura je že dolgo pripovedna proza, predvsem dolga, tista, ki jo ponavadi kar počez imenujemo *roman*. Če se nam zdi malce preprostejša, ji rečemo *povest*, če je krajša, potem nam je *novela*, in če je že zelo kratka, *črtica*. Ob teh poznamo še nekaj vrstnih oznak, ki so na videz književno vrstne (bajka, pravljica itd.), vendar niti tem niti drugim (pripovedka, short-story) ponavadi ne moremo natančneje določiti razlikovalnih lastnosti. Vsem je skupno izražanje v prozi, pripovedni značaj, navzven pa se razlikujejo predvsem po dolžini. Resda jih je mogoče razlikovati tudi po tako imenovani kompozicijski dominantni, kakor smo že omenjali (ali prevladuje pripovedovanje dogajanja, osebe ali prostora), tudi po pripovedni perspektivi, po snovi (»kmečke«, zgodovinske in druge pripovedi), vendar ta razlikovanja niso literarno vrstna; prvoosebna pripoved se npr. pojavlja prav tako v črtici (Cankar) kakor v romanu (Visoška kronika), zgradbena dominanta »dogajanje« tako v romanu (Deseti brat) kakor v noveli (Boj na požiralniku). Po teh lastnostih ločujemo predvsem tako imenovane tipe (etološke, snovne idr.) pripovedne proze in nimajo z običajnim literarno vrstnim ločevanjem nič opraviti.

Lirsko verzifikacijo moremo natančno opisati glede na njen metrum, verz, na kitično zgradbo, shemo rima in pd., dramo glede na zgradbo in predvideni način uprizoritve (branje, oder, film, televizija, radio, uglasbitev) ipd., za pripovedno prozo ni na voljo ničesar takšnega; za ta del je najsvobodnejša: poljubno lahko izmenjuje pripovedne perspektive, to se ji šteje celo v dobro (prim. V. Kavčič, Zapisnik, ali J. Javoršek, Obsedena tehnika), meša in kombinira najraznoternejše ideološke namene, govorno uvaja zmeraj nove, vse številnejše osebe, prostore in čase: že zdavnaj, ko je bila drama še vsa privezana na eno samo odrsko sceno, torej na en sam prostor (»enotnost prostora«), je roman že veselo potoval po vsem vesoljnem svetu: Cervantes je Don Kihota kar naprej pošiljal na različne vetrove španske pokrajine, Cigler v prvi slovenski povesti Svetine na Dunaj, v Trst, Toulon, Tunizijo,

obdobju slov. moderne, jS XIII/1968; M. Sertić, Razvitak umjetne balade u hrv. knjiž., Umjetnost riječi XIV/1970; in dr.

**ROMANCA** — prvotno španska srednjeveška lirsko-epska pesem, ki se je pela na različnih praznovanjih, tudi ob delu; snov: znameniti dogodki, iz španske srednjeveške zgod., iz franc. junaških epov idr. (14./15. stol.) R. je do danes živa knjiž. vrsta (najznamenitejša pesniška zbirka špan. revoluc. pesnika Lorce je zbirka r. Ciganski romancero), vendar z različno, večinoma lahkotnejšo ljubezensko snovjo. Glede verza mnjenja neenotna (osmerec z asonanco v vsakem drugem zlogu, ali šestnajsterec z zaporedno asonanco; razlika je majhna). — Romantika je r. močno aktualizirala; pri nas Prešeren; prvi prevajalec špan. r. v slov. St. Vraz; kasneje tudi drugi.

Prim.: N. Košir, Spremnna beseda k Španskim romancam, Kondor 43, 1961.

**PRIPOVEDNA PROZA**, pogosto kar proza; ker se akcentuacijsko nevezani govor pojavlja tudi v dramatik in celo v liriki, v strokovnem in vsakdanjem praktičnem govoru, dopolnilno: vsa pripovedna besedila, napisana v prozi (za razliko verzificiranemu pripovedstvu). Danes brez dvoma najbolj razširjena in brana knjiž. vrsta. Gl. »epika pripovedništvo«! Vendar še: B. Paternu, Slov. proza do moderne 1957, 1965; M. Kmecl, Od pridege do kriminalke 1975; Tz. Todorov, Poétique de la prose 1971 in dr.

**ROMAN** (fr.) — prvotno — v Franciji 12. stol. — vsak spis v živem romanskem jeziku (lingua romana) v nasprotju z lat. pisanimi učeniimi spisi; od 13. stol. knjiž. delo v prozi. Nekakšni predhodniki v stari Grčiji, nekritični, pogosto na pol izmišljeni zgodovinski potopisni ipd. spisi (od 6. stol. pred n. št. naprej); kasneje kot pastirski, viteški r. — zoper slednjega Cervantesov Don Kihot (1605–1612), ki delu sodobne lit. vede velja za začetek sodobnega evropskega. Spričo znanega povzdigovanja epa je r. ostajal v senci verzificirane epike do srede 18. stol., ko je začel v zvezi z dokončno družbeno uveljavitvijo gospodarsko polit. mešč. nagle in zmagovite poti; še danes najbolj razširjena in brana knjiž. vrsta. Prvi slov. r.: Jurčičev Deseti brat 1866/67, drugi Cvet in sad 1868; lurski tip r. je po romantičnem romanu



v Severno Ameriko. Epika je vsa obsedena z mnogoterno slikovitostjo sveta — zunanjega, predmetnega in notranjega, človeškega. S primerom rečeno: je kot kakšna novinarska agencija, ki sproti beleži vse, kar se ji zdi zanimivo. — Ker torej ne odbira snovi po osebnem razpoloženju, pogosto govorimo o *epskem objektivizmu*, se pravi videzu nepristranskosti; ta se v jezikovnem slogu rad izraža kot realizem/naturalizem, kot težnja torej, da so posamezne besede in sintaktične enote čim manj obremenjene s preosebni pomenskimi prenos (konotacijami), da so po možnosti kar se da običajno pomenske. Tako je v epskem slogu več opisovanja, obširnega naštevanja, podrobnega navajanja (prim. spredaj opis Križajve štacune pri Govekarju ali opis Krjavlja pri Jurčiču); prav zato se raznoteri »izmi«, ki zvečine vsi temeljijo na poudarjenem osebnem prenašanju besednih pomenov iz habitualne v subjektivno/okazionalno območje, v pripovedni prozi — še posebej daljši — niso mogli nikoli posebno izkazati. Slovenska nova romantika pravega romana niti ne pozna; Pregelj kot najbolj imenitni slovenski ekspresionistični romanopisec je kar naprej »mešal« ekspresionistične, notranje, osebne napete in »popačene« vizije z naturalističnimi »posnetki« realnosti. Tako je teoretikom navsezadnje ostala kot edina prijemljiva za dovolj natančno ločevanje pripovednih proznih književnih vrst dolžina pripovednega spisa.

\* Najbolj znan primer ustreznega razlikovanja je tisti, ki ga je pred petdesetimi leti zapisal angleški pisatelj in književni teoretik E. M. Forster: meja med novelo kot krajšo pripovedno vrsto in romanom kot daljšo naj bi bila 50.000 besed — kar je nad to mejo, je roman, kar pod njo, novela. Kajpada takšna preproščina, čeprav jo je Forster sam sproti označil kot pomožno (celo, da jo je prepisal od drugod), kot izhod v sili, ki si ga je privoščil zato, da bi se bil lahko lotil tehtnejših vprašanj, literarno teoretskim glavam ni šla prida do srca. Forster je postal in ostal zavoljo nje tarča raznoterih duhovitosti; ko se je npr. mnogo kasneje razvnela polemika o krizi sodobnega romana, je W. Kayser veselo pokomentiral: Če je edini pogoj za nastanek romana 50.000 besed, bi mogli govoriti o krizi romana le, ko bi zmanjkalo papirja. —

In vendar je tudi v takšni delitvi vse polno možnosti nadaljnjega književno vrstnega opredeljevanja: dolžina ali obseg brez dvoma narekujeja vrsto posebnih pravil maloobsežni in vrsto povsem drugih pravil mnogoobsežni pripovedi. Ena venomer ponavljajočih se definicij za novelo kot kratko ali vsaj srednje dolgo pripoved je, da se vsa pripovedna pozornost v njej osredotoča na en sam dogodek — iz njega bralec najpogosteje izve tudi za najnujnejše reči iz preteklosti, hkrati ta dogodek vsebuje dramatičen, usoden preobrat, višek napetosti; vse v noveli je torej močno osredotočeno, dogajalni (notranji) čas je skrčen, kratak, podobno velja za prostor — in še posebej za književne osebe: teh mora biti čim manj, po možnosti kar ena sama. Časa za pripovedno prikazovanje njenega značajskega

povzet model (analitična zgradba, neutemeljene družbene iluzije na temelju podarjanja vsemogočnosti človeškega čustva: priženitev revnega slov. izobraženca v gosposko, bogato družino, posebežni/originali s temno preteklostjo, usodni za dogajanje v r. ipd.; še pri Kersniku, deloma Tavčarju); pri Kersniku real. r. (sintetična zgradba, racionalno motiviranje ipd.) — Danes ločujemo r. od drugih pripovednih knjiž. vrst predvsem po dolžini, medsebojno pa po nekaterih tipičnih izomorfih lastnostih. Gl. tudi levo!

Prim.: razsežno lit., med drugim: J. Stritar, Nova pota v romanu, Pogovori IV, LZ 1885; L. Lenard, Filozofija romana, DIS 1908; I. Pregelj, Roman, Mentor 1917/18; A. Ocvirk, Teorija primerjalne lit. zgod. 1936, 1975; Ortega y Gasset — VI. Kralj, Poglavlje iz individualistične poetike, Obzorja 1940; J. Negro, Roman o Tristanu in Izoldi, v: J. Bédier, Roman o Tristanu in Izoldi 1960; M. Butor, Roman in poezija, NSodb X/1962; R. Grimm, Romani fenotipa, Umjetnost riječi VII/1963; D. Pirjevec, Kafka in evropski roman, Problemi V/1967 (tudi v: 100 romanov); A. Flaker, Tipologija romana, Umjetnost riječi XII/1968; M. Becker, Henry James kao teoretičar romana, Umjetnost riječi XIII/1969; A. Ocvirk, G. Flaubert in roman, Sodb XVII/1969 (tudi v: 100 romanov); L. Goldmann, Uvod v sociologijo romana, Sodb XVII/1969; D. Pirjevec, Pri izvirih slov. romana, Problemi X/1972; Isti, Spremnna beseda k Cervantesovemu Don Kihotu (v 100 romanih), 1973/67; A. Capuder, Tristan in Izolda (spremnna beseda), Kondor 143, 1974; M. Ahlin: Tehnika širjenja v Pahorjevem romanu Vila ob jezeru, SR XII/1974; M. Mihelič, Nekaj misli o romanu, Dialogi XI/1975; idr.

**POVEST** — pripovedna knjiž. vrsta brez jasnega profila; po SP slovenska oznaka za »novelo«, torej srednje dolgo pripoved. Tudi pomenski izvir besede je podoben (po-vest = novica, ki se ponovi, pove). Ze zelo zgodaj še oznaka za pripoved, sčasoma za takšno, ki je manj imenitna od novele in romana (bržkone nekako od sedemdesetih let prejšnjega stol. naprej). Tudi v šolskih poetikah velja za »daljšo, umetniško manj pomembno delo v prozi«, brez »poglabljanja« ali zanimanja za naravo, pač pa le za zgodbo (Trdina). V smislu takšnega pojmovanja se je »povest« kot literarnoteoretski termin ustalila predvsem

razvoja ni, torej je značaj že izdelan, nespremenljiv in se pač znajde sredi nekega usodnega dogajanja, dogodka. Vse to so lastnosti, ki domala izključno izvirajo iz kratkosti besedila.

Bolj ko se spis daljša, več možnosti ponuja za vse mogoče širitve: osebo je mogoče povedati v njenem značajskem razvoju, skozi njeno življenje, biografsko, ne le v najbolj usodnem trenutku; ob njo in mimo nje vzpostaviti vrsto drugih oseb, ki so za besedilo (in torej tudi za bralca) enako zanimive, dogodki se nizajo drug za drugim. Prirovednega gradiva je naenkrat toliko, da ga je za eno samo novelo, pa če je še tako raztegljiva, enostavno preveč. Ob njo in v njo se ugnezdi druga novela in ob prejšnji tretja: upovedeni svet se iz poprejšnje osredotočenosti v eno samo časovno, prostorsko in človeško točko širi na vse strani neba, časa in človeškega obstajanja; rojeva se nova, »združena«, razširjena, »sinkretična« tvorba: *roman* kot amalgam, stopitev množice raznoterih pripovednih enot v trdno povezano združbo. (Prim. nastanek romanov B. Pahorja: Vila ob jezeru, Parnik trobi nji idr. ali B. Zupančiča Sedmine — vsi imajo svoje predhodnike v kratkih, novelističnih tekstih, ki so jih potem pisatelji naknadno na različne načine »razširili« v romani) Sploh je mogoče v tem, razširjevalskem, smislu s pripovedno književnimi vrstami sestaviti preprosto razpredelnico (kakšno smo sicer na kratko omenili že spredaj):

anekdota

+ anekdota + anekdota ... =  
črtica — novela

+ črtica/novela + črtica ... =  
ciklus črtic/novel — ali

povest — roman

+ povest/roman + povest/roman =  
ciklus romanov — ali  
roman epopeja

*Anekdota* (gr. = skrivna, neizdana reč; pripetljaj, ki ga kdo sramežljivo skriva) kot tehnični termin običajno pomeni »kratko, duhovito in značilno zgodbi o znamenitem človeku ali dogodku« (Trdinova), vendar delu literarne teorije označuje tudi najkrajši možni povzetek dogajanja, pogosto kar najzanimivejše — tako imenovani preobrat, brez vsakršnih opisov, razen najnujnejših, brez podrobnejšega označevanja oseb in tudi brez izdatnejšega dogajalnega »pripravljanja« presenetljivega preobrata/poante.

*Črtica*, tudi *skica*, pri Cankarju *vinjeta*, pri Roku Arihu (Dragu Druškoviču) *krčki* — vsi izrazi so iz območja likovne umetnosti in pomenijo bežen zaris, osnutek — razen črtice, ki pomeni pač »beležko« (prim. Črtice iz življenja Šnakšepkovskega pri Erjavcu). Takšnega značaja je tudi v literaturi: gre za kratko pripoved, v kateri je anekdotično ogrodje že izdatneje »oblečeno« v besedilo, pušča pa videz vtisnosti, hipnega doživetja, zapiska; tako ni čudno, da se je vsaj pri nas razmahnila

Jenko: Kaznovana tercialka

Tavčar: Tržačan/Kersnik:

»Otroški dohtar«

Cankar: Ob svetem grobu/Kersnik:

Kmetke slike

Jurčič: Deseti brat

Zola: Rougonovi

M. Kranjec: Za svetlimi obzorji

v izrecni ali neizrecni zvezi »ljudska (= poljudna) povest« = pripoved za manj zahtevne bralce. — Gre torej za pripovedno knjiž. vrsto glede na posebnega naslovljenca/bralca.

**PRIPOVEDNE ENOTE** (poročilo, prizor, slika) — v delu knjiž. vede zgradbene prviline pripovedne proze: najmanjši kvantitativni in hkrati kvalitativni deli prozne pripovedi. Pripovedno poročilo pripoveduje avtoritativni, vsevedni pripovedovalec (pretekli č., časovna in krajevna oddaljenost, zato preglednost); pripovedni prizor je zvečine dialogiziran; t. i. pripovedna slika je prenos duševnosti/razpoloženja/notranjosti kakšne knjiž. osebe v obliki t. i. notranjega monologa ali toka zavesti v govor. Notranji monolog — v pripovedi (zlasti romanu): zapis misli, asociacij, spominov, upanj, strahu, slutnji itd., ki realno ostajajo zaprte v človeku, neizrečene. — Tok zavesti (stream of consciousness, angl.): pripovedovalec navidezno neposredno, neurejajoče in neurejeno zapisuje pretok misli v knjiž. osebi, kakor se kupičijo same od sebe.

Prim: M. Kmecl, *Novela v lit. teoriji* 1975; idr.

**ANEKDOTA** (lat. iz gr. = ne izdano), pripovedna knjiž. vrsta; prvotno dogodek ali spis, ki ga iz diskretnosti niso objavili, danes kratka, neolepsana, vedra pripoved/zgodbi, ki služi zabavi, ostri, jasni karakterizaciji kakšne znane zgodovinske osebnosti, predmeta, časa (anekdote iz NOB!), družbenega sloja ipd. — V vzgojnem smislu večkrat kot eksempel/zgled (v pridigi, poljudni lit.). Kot samostojna knjiž. vrsta od renesanse naprej. — Pri nekaterih literarnih teoretičnih je a. oznaka za najkrajši povzetek dogajanja v leposlovnem besedilu (Lubbock). Zborniki anekdot tudi v slov.

**ČRTICA** (it. schizzo = hlastno, bežno, naglo), pripovedna knjiž., tudi likovna vrsta; v likovni, pa tudi v lit. umetnosti bežno, naglo navržena beležka, zaris — pogosto kot osnutek za obsežnejše, natančnejše delo; tudi kratka pripoved, ki pa je zavestno fragmentarna. Marsikje po Evropi je č. gojil že realizem (deloma tudi pri nas — Erjavec: Črtice iz življenja Schnackschnepperleina; nekatere Tavčarjeve »slike«), močno pa jo je povzdignil impresio-

Skoro vsi moderni »črtičarji« so »subjektivisti«. — Popolna »objektivnost« v umetnosti pa je sploh nesmisel.

iv. Cankar 1899



zlasti za časa nove romantike/moderne in da nam je pojem črtice Cankarjeva kratka proza. V drugih književnostih (npr. v nemški) se je razvila že za časa gospodujočega realizma. Če bi bili natančnejši in ko bi se zmogli prebiti skozi zid ustaljenih predstav o črtici kot cankarjanski kratki prozi, potem bi morali reči, da je črtica kot zametna pripoved vendarle pogostna tudi že v naši prednovoromantični literaturi, čeprav pod drugačno književno vrstno oznako: obrazi, slike ipd. (prim. Ogrinc: Obrazi iz naroda, Obrazi iz narave; Tavčar: Slike iz L. pogorja idr.).

V nekoliko zaokroženejši obliki se je črtica naravnost bohotno razmahnila (pogostejše z oznako short-story, iz angl., kratka zgodba) v časopisju. Številni časopisi imajo tako imenovane bralne strani, ki s svojim obsegom narekujejo dolžino literarnih izdelkov za takšno stran: 100–150 vrstic, 3–4 tipkane strani besedila. Ker redno izhajajo, naravnost silijo pisce v »industrijsko literarno produkcijo« — neinventivno, šablonsko, ponavljajoče se pisanje z obveznimi snovnimi sestavinami: nekaj ljubezni, sentimentalnosti in shriljivosti, malce napetosti, kakšna cenena življenjska modrost, ki poskrbi za videz tehtnosti. Časopisna short-story je marsikateri sredini postala zato pojem cenene, skomercializirane, potrošniške literature (ni pa short-story nujno takšna, posebno v ameriški literaturi je umetniško cenjena pripovedna proza.)

Kratka pripoved je v posebni vlogi navsezadnje tudi najstarejša in najizdatnejša tradicija slovenske pripovedne proze. Kot ponazoritev in dokaz se je stoletja pojavljala v pridigah, deloma tudi v poljudnih svetniških življenjepisih. Da bi pridigar svoj versko poučni in vzgojni odgovor napravil dovolj zanimiv, preprostu poslušalcu tudi nazorno dojemljiv, je vanj vpletal kratke zgodbe: že pri Trubarju jih mrgoli, pravo poplavo pa jih beremo pri Janezu Svetokriškem, najimnitnejšem slovenskem pridigarju Tobiji Lionelliju (Sveti priročnik, 1691–1707). Glede na vlogo ponazarjanja se takšne zgodbe že od nekdaj (tudi pri Svetokriškem) imenujejo *eksempli* ali *zgledi*/primeri. V Svetokriškega znameniti novoletni pridigi je njihova funkcija označena s kratkim latinskimi citatom: Exemplum dedi vobis, ut quemadmodum ego feci, ita, et vos faciatis (zgled sem vam dal, da bi tudi vi delali, kakor sem jaz storil).

\* *Primer*: »Nucajte vi pamet, če žena pameti nima ter ne bodite tako nori inu nagli kakor uni mož, kateri je bil svojo ženo pelal prangat na en travnik, kateri malu časa poprej je bil pokošen. Ta sruta nej vejčila, kaj je košna, zakaj vseskuži je per povštrci inu per špeglam doma v senci sidela. Ona je zagvisnu menila, de so travo s škarjami postrigli. Mož jo začne z noricami zmerjat, ona nej hotela svoje besede nazaj vzeti itd. . . Se začneta za le-tu kregat inu cukat taku dolgu, de mož se je bil taku močnu razserdil, de v en globok potok je jo pahnil bil. Inu ta sruta, zakaj nej mogla z besedo, je z roko kazala, de s škarjami inu nikar s koso so travo porezali; inu dokler sruta nej znala plavat, je bila utonila inu dolgo časa je z roko kazala, da so bile škarje. Ah, secundum scientiam!

**Opozorilo.** Paziti je treba pri rabi oznake »novi roman«/»roman nouveau«. Ta ne označuje pripovedne proze glede na obseg, marveč glede na način in ideologijo pripovedovanja. Rudija Seliga »Triptih Agate Schwarzkobler« (1968) označujemo za »novi roman«, čeprav šteje le nekaj deset strani. Napisan pa je (tudi kar zadeva slog) v smislu tkm. realistične filozofije: človek je izločen iz središča sveta, enak je s predmeti; torej je izločen tudi iz središča pripovedne pozornosti, z njim zgine tudi osebna ocena (perspektiva), osebni, to je tehničen, potrošen svet u izenačil s predmeti, reificiral (po lat. besedi = predmet), in to narekuje pač poseben način pisanja: brezoseben, tehnično opisujoč, v smislu filmske kamere, ki beleži brez izjeme vse, ne glede na ev. večjo ali manjšo zanimivost.

**Ena prvih slovenskih opredelitev novele:**

G. Skalca noveli . . . nista nikakor noveli, imenovati bi jih smeli za silo — noveleti — prav za prav pa samo povesti. Osebe namreč so tu tako poveršne, tako ubožno risane, da zadostujejo ravno se povesticam, ne pa novelam, v katerih treba, da so značaji ravno tako ostro, jasno do dobra opisani kakor v romanih, samo da se v teh predčujejo vsi imenitni momenti iz življenja glavne osebe, v novelah pa samo epizode iz njega; tudi se v romanu bolj predčujejo čustvovanje junakovo v najtežavnejših položajih njegovega življenja z duhoviti kontrasti in premišljevanji (re-sonnements), v novelah pa se poudarja bolj **delstvanje** njegovo ter se tako bralec obdržuje brez raznih refleksij se zanimivimi in zapletenimi intrigami v vedni paznosti in pozornosti.

I. Gornik, Z 1877

nizem: ta je »lovil« trenutke, trenutne vtise, ti so se kot tekst izrazili v kratkosti, hlastnosti zapisa, osebni razčustovanosti. Ker naj bi jo impresionizmu bili trenutni vtisi najpolnejši človekov stik z okolico/realnim svetom, so impres. č. samozadostne, zaokrožene, razpoložensko sicer značilno »odprte«, nedorečene, vendar nikakor ne samo priprava na kaj boljšega, marveč največ, kar je v lit. mogoče. — Pri nas jih je uvedel Cankar (ob njem Meško idr.), zato izraz označuje v slov. literarni terminologiji izključno tovrstno, to je skrajno subjektivizirano kratko pripoved. Književni razvoj v nekaterih socialističnih državah je č. v posebnem smislu (črtica-reportaža) pred kakšnim poldrugim desetletjem ponovno visoko povzdignil.

Prim.: I. Prijatelj, A. P. Čehov, LZ 1901; O. Župančič, Moderna črtica pri nas, Sn 1902/03; idr.

**EKSEMPEL/ZGLED** (lat. zgled, primera, ponazoritev) — kratka pripoved z negativnim ali pozitivnim zgledom iz človeškega obnašanja — za ponazoritev abstraktnega moralnega ali dogmatičnega nauka po obrazcu: tako kakor kaže ta zgodba, se je treba (se ni treba) obnašati. — Razširjen že v antiki, zlasti v sodnih govorih; v srednjem veku, za časa protestant. reformacije (Trubar) in kasneje, zlasti v baroku, se je razcvetel v pridigah/homilijah (Janez Svetokriški): zbirka pridig Sacrum promtuarium/Sveti priročnik I–V 1691 do 1707 in v njem cela skupina posebej izločenih eksemplov — pač kot pridžno gradivo. Eksemple izrecno imenuje historikeri (zgodbe). Še posebno priljubljen pri nekaterih cerkv. redovih: dominikanci, frančiškani, jezuiti. — Druga vrsta nabožnih besedil, v katerih se e. poljavlja, so poljudna »življenja svetnikov«; tretja, laična, posvetna, pa vzgojno pripovedni spisi (kristofmidovsko otroško slovo). Iz takšne tradicije, ki je pravzaprav edino slov. neljudsko izročilo pripovedne proze skozi dolga stoletja, je pognala tudi prva slov. povest, Ciglerjeva Sreča v nesreči.

Prim.: M. Kmecl, Pripovedna tradicija na Slovenskem (v spremni besedi k Ciglerjevi Sreči v nesreči, Kondor 141, 1974; tudi v: Od pridige do kriminalke 1975).

Mož bi bil imel pamet nucat inu takrat molčat inu drugu leitu ženo poslat, de bi bila ona s škarjami travo porezala, zakaj s pametjo inu kunšjo je treba ženo na pravi pot pripraviti. — Zgodba je eksemplarni zgled, kako pameten mož z neumno ženo ne sme ravnati. Vsak eksemplarni je v pridigo vključen po formuli: Tako kot ... (zgodba, eksemplarni) ... je treba (nauk o ravnanju) — in zato sledi zgodbi zmeraj tudi izrecen nauk. — Prav na isti način je napisana tudi še prva slovenska povest, Ciglarjeva Sreča v nesreči (1836), ki v podnaslovu posebej opozarja, da je »podučenje starim in mladim, revnim in bogatim«, končuje pa s podobno samooceno: »Tako (kakor se je bralo v povesti, op. M. K.) dá Bog včasih že na tem svetu srečo v nesreči, če človek tudi v nesreči vedno Bogu zvest ostane.« Ciglerjevemu zgledu so potem sledile še številne mohorjanke (gl. dalje!), kajti stotletja je bilo pri nas duhovništvo edino priznано slovensko delujoče; v skladu s svojim poklicem se je temu duhovništvu zdelo nespametno, če že ne kar pregrešno, pripovedovati različne zgodbe kar tjavendan, zgolj za zabavo, brez koristnega smotra. »Kratka zgodba s primernim naukom večidel bolj opravi, kot dolgi nauki z golimi dolgočasnimi razlagami in dremotnimi umskimi dokazami« (Zgodnja danica 1851): vsaka zgodba je prikladna predvsem kot posredovalka vzgojnega in poučnega nauka. Podobno v mohorjanskem programu dolga desetletja; ko je 1887 odbor Družbe sv. Mohorja v Celovcu razpisal nagradni natečaj za najboljšo večerniško povest, je opisal tudi svoje želje za ta del in med drugim poudaril: »Resnica je, da se misli (ideje), ktere se razvijajo v okviru pripovedke, rajše beró in bolj primejo bralca, kakor suhoparne razprave in še tako lepi in pametni nauki« (KMD 1887, 82).

Novela pomeni nadaljnjo razširitev pripovedne pozornosti na osebne, dogajalne, časovne, prostorske podrobnosti. Zdaj ni ničesar več zanemarjenega, priložnostno, bežno označenega; pripovedna pozornost je sicer še zmeraj osredotočena v eno samo točko, bodisi časovno, bodisi prostorsko, bodisi človeško, vendar je v tej osredotočenosti zelo natančna, podrobna. — In končno se — slikovito rečeno — s pripovednim zanimanjem za več novel hkrati rodi še roman, ki ga zanima ves »orbis terrarum«, ves, ali vsaj kar se da širok zemljekrog. Po angleško se romanu reče »novel«, kar ponovno opozarja na zelo približno ločevanje med posameznimi književnimi vrstami v prozi (in še naprej: ker se Angležem »short-story« pojmovno prekriva z »novel«, so za še nekoliko krajšo in »lažjo« short-story iznašli izraz »short short-story«, se pravi kratka kratka zgodba ipd.)

**Didaktične ali poučne književne vrste.** — Stara poetika je ločevala še eno književno vrsto. Ker se v njen čisti mimesis (literatura kot umetnost) križa s praktičnimi, retoričnimi, poučnimi nameni, jo je imenovala »zmes« (poezije in retorike), danes jo zvečine imenujemo poučna ali didaktična književnost, pojavlja pa se v najrazličnejših oblikah, verzificirana in v prozi. Vsaka literatura je na neki način poučna, če že ne neposredno, pa vsaj

**PRIDIGA** (lat. praedicare = prepričevati) — verski govor za cerkveno rabo: versko vzgojen, pogosto tudi praktično poučen. Poudarjena vzgojnost je povzročila žargonski pomenski prenos besede: vsakršno višje intonirano, karajoče, dolgovozno opominjanje = p. — Posebna vrsta pridige, ki se posveča razlaganju biblije oz. evanĝelija, je homilija (grš. — govor). Ker mora biti p. nazorna, namenjena je preprostejšemu poslušalcu, je polna ponazoritev, med njimi eksemplarnih zgledov. Prav nazor, no-abstraktna dvojnost pridige, prav nazor, ki je bil dolga stotletja ena redkih oblik javnega lit. življenja pri nas, je bržkone močno vplivala na slovensko duhovno življenje in kasnejše lit. strukture.

**NOVI ROMAN/ROMAN NOUVEAU** — etološki vrstni pojem iz sodobne lit., predvsem iz francoske (gl. vzporedno opozorilo). Zoper tradicionalni roman (zato antiroman) skuša docela izključiti osebnega pripovedovalca in njegovo središčno, večvedno, ocenjujočo vlogo. Začetki: N. Sarraute (Tropizmi, tik pred zadnjo vojno), A. Robbe-Grillet, M. Butor, R. Pinget idr.

Prim.: J. Bloch-Michel, Antiroman, Perspektive 1/1960–1; L. Goldmann, N. Sarraute, A. Robbe-Grillet, Novi roman in resničnost, Probl III/1965; A. Robbe-Grillet, Narava, humanizem, tragedija ... Probl V/1967; J. Kos, Nove težnje v slov. pripovedništvu, Sodb XVII/1969; Z. Medič-Vodak, Novi roman, ob Goldmannu in Robbe-Grilletu, Dialogi V/1969; H. Glušič, Novi roman v slov. sodobni prozi, SR XXI/1973 (tudi v zborniku: VIII. seminar slov. jez., lit. in kult. 1972); M. Fabčić, Sporočilo odprtega tipa, SR XXI/1973; D. Pirjevec, Robbe-Grillet, spremna študija v 100 romanih, 74, 1974; J. Kos, Teorija in praksa moderne slov. proze, Sodb XXIV/1975; C. Kovač, Star škorenj (razmišljanje o režimu), Plč VI/1974; idr.

**SAGA** (st. islandsko-pripoved) — prip. knjiž. vrsta v nordijskih ljudskih slovstvih: posreduje naivno, nekritično znanje o svetu, čeprav stremi za posredovanjem resničnosti: nekakšna govorica o zanimivih, resničnih dogodkih, izstopajočih iz vsakdanje povprečnosti, preniklih z baladnim sporočilom o poseganju nekega docela drugega (metafizičnega) sveta v vsakdanjost; značilna je pretežno pesimistična perspektiva. Način: stvarno poročilo, brez okrasja, z neposrednim prehajanjem v dialoge. —



posredno. Klasična poetika je po Horacu poznala posebno geslo glede razmerja med poučnostjo in razvedrilnostjo, lepoto in koristjo literature: ta naj bi bila »dulce et utile«, sladka oziroma prijetna in lepa ter koristna, to je poučna hkrati. Po formuli »docet et delectat«, literatura naj uči in razveseljuje, je moralo biti v literarnem besedilu poučno in »lépo« primerno uravnovešeno, ni smelo manjkati ne enega ne drugega. Kdaj pa kdaj skozi zgodovino književnosti je sploh prevladalo prepričanje, da mora biti književnost še posebej poučna, koristna, npr. za časa tako imenovanega razsvetljenstva (romantika je po drugi strani takšno zahtevo kar se da temeljito zavrgla). Tako ali drugače, človek je od nekdaj čutil potrebo, da je svoja razumska spoznanja, ki jih je pogosto sicer spremljala tudi izdatna razčustvovanost, oblikoval v govor, ki ni bil enostavno enopomenski, algebrski, zgolj praktičen, marveč na različne načine slikovit, recimo verzificiran: torej na poseben način zvočno urejen, preneseno pomenjen; izražal se je torej na način, ki je blizek literarnemu — pa čeprav je šlo za praktično, strokovno sporočilo.

Opredelitev poučnosti besedila je v mnogočem seveda odvisna od bralca: eden bo v branju kar naprej iskal samo poučnost, drugi pa bo gluh zanj, pa če ga bo tolkla po glavi. Vendar velja glede ustreznega ločevanja preprosto merilo: če pri prvem branju prevladuje eideično sprejemanje, potem besedila ne bomo imenovali poučno; če pa si z branjem predvsem bogatimo znanje, pa če so občasnimi lepotni užitki še tako tehtni, potem je zadeva obratna. Kadar se odločimo brati milo ljubezensko liriko, prav gotovo ne pričakujemo, da se bomo iz nje naučili bogve česa koristnega; če pa se bomo potrudili prebrati literarno kritiko teh pesmi, potem seveda že vnaprej pričakujemo od tega napora obogatitev svojega znanja.

Poučno književnost, ki še z obema ali pa vsaj na pol noge stoji v območju literarne umetnosti, moremo uspešno in smiselno deliti po stopnji vgrajene poučnosti; vendar smo si to pot izbrali spet preprostejše merilo — dolžino besedila.

**Kratke**, pogosto imenovane **gnomične** (grš. = izrek, poučno, jedrnatno izražena misel), poučne književne vrste bi npr. bile:

*pregovor*

Lastna hvala se pod mizo valja.

*aforizem/duhovita domislica*

Samo kdor malo zna, si veliko upa. (*Petan*)  
maksima/vodilno načelo

Z gentlemanom po gentlemansko,  
a z gorjačarjem po gorjansko! (*Župančič*)  
*uganka/enigma*

Tiplje, tiplje po golih kosteh,  
zadaj sope naduha,

Ločevati je treba vsaj med islandskimi s. (približno 40. pismo fiksiranih po 13. stol.), ki realistično, stvarno pripovedujejo krvne osvete, vladanja, umore ipd. (Saga o Njalu) — ter med mnogo bolj fantazijskimi ljudskimi s. o bogovih in junakih (poganski verski vir: Nibelungi, oboje gl. v Kondorju). — Pri nas bi oddaleč sagi ustrezalo Jurčičevo in Levstikovo pojmovanje pravljice (isti jezikovni koren!): saga in slov. »pravljica« se npr. sklicujeta na resničnost pripovedi, češ vse to je doživel še moj stari oče ipd.

Prim.: R. Šuklje, *Saga o Njalu*, spremna beseda, Kondor 115, 1970.

**DIDAKTIČNA KNJIŽEVNA ZVRST** (gl. levo! — grš.) — književnost, ki služi pouku.

Prim.: S. Trdina, *Metodični napotki za pouk gnomične lirike*, JIS 1/1955—6.

**PREGOVOR** — zlasti med ljudstvom razširjena kratka didaktična knjiž. vrsta, ponaša enostavna, ritmizirana/verzificirana, celo rimana; izraža tehten življenjski nauk, modrost, izkušnjo, kakšen moralni pouk, najraje z učinkovito primero. Poučnost/vzgojnost jo zvečuje loči od aforizma; poleg tega pregovor izraža večgeneracijsko potrjene izkušnje, aforizem pa je zvečine trenutna avtorska domislica, čeprav kot takšna bržkone osnova za p. — Pogosto rabljen v retoriki, že antični; številne zbirke, že za baroka so štele do 20.000 primerkov, pri nas O. Gutschmann v slovnici 1777, v posebnih zbirkah pa F. Kocbek 1887, Šašel in Kocbek 1934 (s predgovorom V. Čajkanoviča), E. Bojc 1974 (s predgovorom in ustrezno slov. bibliografijo).

Prim.: E. Bojc, *Naša ljudska modrost v pregovorih in rekah*, JIS XVII/1971—2; isti, *Slov. pregovori in reki 1974*; idr.

**SENTENCA** (lat.) — poučna, učinkovito izražena misel/knjiž. vrsta; približno kot pregovor ali aforizem. Za razliko obema se s. pogostejše pojavlja v okviru daljših tekstov, je nekakšna miselnost zgoštev besedila. Pri nas redkeje rabljena kot poseben pojem.

**AFORIZEM** (grš. definicija, odmejitve) — kratka didaktična knjiž. vrsta, duhovit stavček v prozi s presenetljivo opredelitvijo kakšnega pojma, poln osebnega odnosa, pogosto komičen in nedorečen, tako da sili bralca v dopolnjevanje. — Kot knjiž. vrsta v Evropi od 16. stol. naprej (v Angliji

Aforizem je vesolje v vodni kapljici.

*Kessel*

Aforizem je duhovni floret (meč).

*Michel*

Pregovor je kratek stavek, ki temelji na dolgi izkušnji.

*Cervantes*

Pregovori so zrcalo narodovega mišljenja.

*Herder*

v staro omaro puha,  
zviška siplje grom po ljudeh.  
(*Orgle, Stritar*)

Pravilo za gnomične književne vrste je razvidno iz primerov: poučno spoznanje sporočiti s kar najmanjšim številom besed, presenetljivo izbranih in uporabljenih. Pogostna je docela nenavadna perspektiva (personifikacija samohvale, ki se valja pod mizo), paralelizem-opozicija (gentleman-gorjačar); pri uganiki je nenavadna perspektiva sploh neizogibni pogoj — ves opis mora ustrezati predmetu ugibanja, hkrati pa mora z nepričakovanimi zvezami, pomenskimi prenosi ipd. uganjevalca kar se da zavajati; takšna posebnost perspektive je poučna — sili v spoznavanje novih, nenavadnih, vsaj nenavajenih lastnosti sicer znanih reči.

Posebnost med kratkimi poučnimi književnimi vrstami je *basen*; za razliko od prejšnjih jo najpoprej sestavlja ponazoritvena kratka zgodba, v drugem delu pa je na temelju začetne zgodbe dodan izrecen nauk. Snov ponazoritvene zgodbe je praviloma iz ne-človeškega, najraje živalskega sveta, le da se živali v njej obnašajo po človeško — končni pouk pa je utemeljen na presenetljivi podobnosti človeškega in živalskega obnašanja: bodisi da se živali obnašajo kot človek, še raje pa je reč obratna. Ker mora *basen* kar se da naglo hiteti v poučni konec, ki je njena »teža«, je ponazoritvena zgodba kratka, neopisna, »gola«, brez nepotrebnih zastranitvev — zato je obseg basni majhen. Lahko bi rekli, da predstavlja epsko različico drugim, lirskim gnomičnim didaktičnim književnim vrstam.

Mnogo bolj raznotere so **daljše poučne književne vrste**, pri katerih je pogosto tudi teže potegniti mejo med literaturo in strokovnim, »praktičnim« besedilom. Potopis kot poučen zemljepisni, zgodovinski in podoben spis je lahko povsem strokovne narave, lahko pa spet le »čist« izgovor, le oblika za mimezis (prim. kot nasprotje kakšne Thumove planinske potopise in kratki roman S poti, 1913, Iz. Cankarja: prvemu je potopis popis praktičnih, to je strokovnih in znanstvenih spoznanj s poti, drugemu bolj ali manj le kompozicijsko pomagalo za pripovedovanje literarno izmišljenega boema-vagabunda Fritza in njegovih večnih sporov z okolico). Glede na prevladujočo/sahnečo nagnjenost do mimezis ali do strokovnega sporočila moremo vsaj približno ločevati tele daljše poučne književne vrste:

#### prevladujoča mimezis

»science fiction«  
reportaža  
feljton/podlistek

spomini/memoari  
dnevnik  
potopis  
življenjepis/biografija

esej (če je verzificiran: poučna pesem)

#### prevladujoče praktično sporočilo

književna kritika/ocena

Bacon, v Franc. Montaigne), priljubljen pri franc. moralistih (Pascal), pri nas zlasti v najnovjšem času kot komični a. (Petan).

#### Primer za verzificirano basen

**Opica in njena otroka**  
Opica goji otroka dva,  
silno rada enega ima;  
pestuje ga nežno in doji  
ter objema, da ga zaduši.  
Drugi brez ljubezni te neslane  
in neumne živ in zdrav ostane.  
J. Stritar, 1902

(Posploši nauk iz basni! Opredeli zgradbeno načelo!)

Prim.: Fr. Bradač, Arhitektonika in simetrija v stari klasični poeziji, Razprave Znanst. društva za humanist. vede v Lj. IV, 1928; O. Weinreich, Epigramstudie 1948.

**UGANKA/ENIGMA** (grš.) — v lit. gnomična/kratka didaktična knjiž. vrsta, vendar v bistvu etološka vrsta; perspektiva, ki ji je svet, predmet, pojav neznan, to je, brez znanega smisla in je ta smisel treba šele odkriti, določiti z logičnim sklepanjem in opazovanjem. Kot takšna prastara; kot gnomična knjiž. vrsta se je verjetno razširila iz orient. razprostranjena v antiki (nejasni orakliji/prerokovanja) in vse do danes (pri nas V. Vodnik, tudi Prešeren, Župančič, Bor in dr.) Bolj od gnomične je danes priljubljena razširjena oblika u.: detektivski, vohunski in pd. romani.

**BASEN** — prvotno upesnjena pripoved, zgodba (fabula); basništvo = pripovedna knjiž. zvrst, pri Gr. Kreku tudi mit. — Danes didaktična knjiž. vrsta z živalmi, ki se obnašajo kot ljudje, verzificirana ali v prozi, z zaokroženo zgodbo in presenetljivim končnim preobratom, ki omogoča izrecno izpostavitve kakšnega moralčnega pravila, nauka ali kritike. B. je kratka, zato posamezne živali redno posebejajo kakšno značilnejšo in pogostnejšo značajsko lastnost (lisica = zvitost, lev mogočnost, volk lakomnost ipd.); izvira iz orient. (Indija), najznamenitejši starogrški basnopolisec Ezop (ok. 550 pred n. št. — po njem tudi »ezopska fabula« = basen); za časa baroka v Franciji Lafontaine (1621–1695), med rus.



»*Science fiction*«, pri nas najpogostejše napačno »znanstvena fantastika« (prav bi bilo: »znanstvena« pripoved, na znanstvenih snoveh utemeljena pripoved; ker pa ji je kot ponazoritev prototip služilo in ji še služi pripovedovanje Julesa Verna in ker beseda fikcija pri nas izraža izmišljenost, fantastičnost – v angleščini pa le pripoved – se je v pojmovanje odločilno ugnježila fantastičnost, ki pa v resnici tudi največkrat prevladuje, čeprav na osnovi znanstvenih dejstev in ustreznega sklepanja; značilno: Vernovi znanstveni »izumi«, ki so se pred sto leti zdeli čista fantastika, so se zvečine kasneje vsi uresničili. Delež poučnosti je na ta način najbolj razviden.)

**Reportaža** (fr. poročilo) se od pripovedne proze v ožjem pomenu besede pravzaprav loči le po izrecni neizmišljenosti snovi; dobra reportaža je mimetizirana dnevna novica ali mimetizirano trenutno stanje kakšnega dogajanja (npr. v tovarni, na športni tekmi); reporter – pišoč ali govoreči, po časopisu ali po radiu – mora le paziti, da svojega govornega posredovanja ne oddalji od sproti spreminjajoče se resničnosti; lahko o njej poroča, lahko jo tudi pripovedno uprizarja, vendar ji ne sme nikdar niti malo okrniti značaja dnevne informacije. Osebe v reportaži so zato imenovane s pravimi imeni, njihove besede reporter zvesto zapisuje po njihovem resničnem govorjenju (posebna oblika reportaže – intervju/pogovor – temelji sploh na izključnem zastavljanju vprašanj in zapisovanju odgovorov). – Dogodki v reportaži so resnični, kar pomeni, da njihovo resničnost lahko vsak hip potrdijo udeležene osebe (v televizijski reportaži so posnete in jih je mogoče neposredno tudi videti, v radijski slišati). Torej jih ne narekuje literarna potreba (npr. potreba po učinkovitem zapletu, razpletu in koncu), marveč življenje samo, kakor se sproti napleta. Najbolj nazoren primer za to pravilo je športna reportaža, recimo z nogometne tekme po radiu: reporter z vso naglico suče jezik, da bi z govorno označitvijo prenesel dogajanje na igrišču v poslušalčevo predstavo domišljijo – pri tem pa noben trenutek ne ve, kaj se bo zgodilo naslednji hip – kaj šele, kakšen bo končni izid; nasprotno, dogodki na igrišču presenečajo njega samega, da razburjeno kriči in išče krepke izraze svojemu navdušenju in razočaranju, skratka spreminjajemu razpoloženju: kompozicija nogometne reportaže ni vnaprej, literarno določena. (Zapisana reportaža je za ta del nekoliko bolj podvržena avtorjevi oblikovalski volji, vendar ne sme nikoli bogve kako domišljijsko preseči snovne predloge, to je dogajanja, o katerem poroča.)

Kakor je na dnevna komunikacijska sredstva (časopisje, radio, televizija) in njihovo funkcijo vezana reportaža, tako je nanje, zlasti na časopis, vezan tudi *podlistek*, *listek* ali *feljton* (fr.). Že naziv podlistek pripoveduje, da gre za poseben del lista pod črto, za posebno rubriko, pod običajno funkcijo lista. Običajna funkcija časopisa je naglo, dobro, pošteno informiranje o dnevni politični, gospodarski, družabni, kulturni, nezgodnih in podobnih novicah. Spodaj, pod črto, pa se je ugnježilo branje za zabavo. Ker se to branje pojavlja v dnevnem časopisu, mu ta družina

prosvetljenci Krylov, pri nas Vodnik, Stritar idr.

Prim.: S. Trdina, Kako približamo otroku basen, SodP 1960; F. Bohanec, Literarna obdobja in lit. oblike (Novi pogledi na pouk knjiž in lit. teorije v gimnazijah 1961, str. 27–31); J. Rotar, Razločljivost basni, Dialogi XI/1975; idr.

**SCIENCE FICTION** (angl.) – tehniško naravoslovna utopija (grš. u = nič, topos = kraj: nikjeršnja dežela, izmišljen svet, miselna konstrukcija; večkrat v umetnosti, Mencinger, Abaddon, 1896) v pripovedi, filmu, radijski ali TV igri. Poglavitni mik in temelj kot knjiž. vrsti: močni razvoj tehnike, ki bo omogočil vsakovrstne, spričo današnje razvitosti tehnike še komaj predstavljuje dosežke in pustolovščine (danes pogostna snov: srečavanje in spopadanje z vesoljskimi bitji, potovanja v druga ozvezdja ipd.) Posebno močno se je razmahnila v 19. stol. s t. i. tehniško revolucijo (E. A. Poe, J. Verne) in kasneje, vse do danes (H. G. Wells, A. Maurois, K. Čapek, G. Orwell, A. Huxley); nadvse čislana v Ameriki s pogostimi vizijami družbenih in duševnih sprememb, ki jih bo prinesel tehnični napredek. Najpogostejše kot roman, scenarij za film, radio, TV.

Prim.: B. Grabnar, Amerika za ekranom 1966 (26–31); D. Suvin, Naučna fantastika, Umjetnost riječi VII/1963, XVII/1973; Isti, Teze za poetiku knjiž. vrste naučna fantastika, Umjetnost riječi XIV/1970; idr. dr.

**PODLISTEK/FELJTON** (fr.) – gl. levo, daljša didakt. knjiž. vrsta. Prvotno tisti del časopisa, ki je služil zabavi in ni prinašal političnih, športnih, gospodarskih in podobnih novic, marveč sestavke o gledališču, družabnem življenju, potopise ipd. – vse na poljuden, kramljajoč, razvedrilen način. Od zač. 19. stol. se začela ta rubrika pojavljati spodaj, pod črto, od tod »podlistek«. Začetki predvsem v Franciji, potem v Nemčiji, od začetka šestdesetih let prejšnjega stol. tudi pri nas (Zarnik). – Feljtonizem kot slog: zabavno, kramljajoče pismeno ukvarjanje z nebitvenimi, vsakdanjimi reči; v boljšem primeru pomeni iskanje dokumentarne resničnosti ipd.

Prim.: I. Pregelj, Mahnič – slov. listkar, DIS 1921 (ID VII 1970).

**SPOMINI/MEMOARI** (fr.) – v ožjem pomenu didaktičen spis zgodovinarske na-

narekuje predvsem dnevno zanimivost: šaljivo, družabno, pripovedno komentiranje (razlaganje) *svežih*, nezastaranih dogodkov, družabnih afer, gospodarskih, kulturnih uspehov/polomij, političnih napetosti. — To pa je bistveno za podlistek, pa naj se pojavlja v obliki pripovednega spisa (Jurčič: Črte iz življenja političnega agitatorja, Bela ruta, bel denar idr.) ali v obliki navidezno brezobveznega, duhovitega klepeta, kakršnega je pri nas predvsem gojil mladi Kersnik (Muhasta pisma, Nedeljska pisma idr.) Pogosto je feljton tudi satira, se pravi kritika na komičen način (v tej obliki se je feljton na Slovenskem tudi rodil, kar precej zmagoslavno: »vajevec« Valentin Zarnik je 1861 v Novicah objavil duhovito feljtonsko satiro na dunajski parlament »Obraz državnega zbora«, ki so jo potem hipoma prevedli in ponatisnili vsi pomembnejši avstrijski časopisi. Uspeh je spodbudil še druge slovenske pisce — Alešovec, Jurčič, Haderlap, Kersnik —, tako da je bil v 19. stoletju prav feljton ena najmočnejše razvitih proznih književnih vrst pri nas.)

*Spomini, dnevnik, potopis* se po svoji naravi gibljejo že dlje od mimetičnosti. Količina praktičnih sporočil, ki ne merijo na bralčevu predstavo domišljijo, marveč širijo predvsem bralčevu znanje, vedenje o rečeh, je v njih že prevladujoča. Tudi najbolj literaren potopis ne more brez njih, spomini in dnevnik (če ne gre le za fiktivno dnevniško obliko, ki naj z videzom osebnega zapisovanja ustvarja vtis popolne pristnosti; prim. B. Zupančič: Iz zapisov rejca malih živali, 1950/51) pa sploh temeljijo na posredovanju spominsko ohranjenih zgodovinskih dogajanj (prim. npr. Šukljeto, Vošnjakove spomine, Kocbekovo Tovaršijo in Listino, številne »spomine na partizanska leta« oziroma tako imenovano partizansko spominsko literaturo idr.)

Posebno bogato izročilo v novejši slovenski književnosti je nastalo s *potopisom*: najprej je kot književna vrsta množično zacvetel sredi prejšnjega stoletja; znan sad tega razcveta je Levstikovo Popotovanje iz Litije do Čateža. Takrat se je potopisna literatura razmahnila tako na široko, da je nujno postala šablonska, epigonska in tako so nastale tudi že prve oponašajoče satire na novo modo (Erjavčeva spisa: Kako se je Slinarju z Golovca po svetu godilo, Pot iz Ljubljane v Šiško, 1859). Literarni potopis je rad poln reportažnih in esejskih predelov: pisec ne ostaja pri golem opisovanju poti, marveč uprizarja prizore med ljudmi, ki jih srečuje, sporoča njihove navade, njihovo zgodovino, vmes tudi pofilozofira in pomoralizira (že omenjeni Levstikov potopis je bolj znan kot literarni program, čeprav je ta program le skromen delček celotnega besedila). — Kasneje se je v slovenskem potopisnem slovstvu razmahnil predvsem planinski potopis, ki s svojimi začetki prav tako sega v sredo prejšnjega stoletja; potem ko je slovenska planinska organizacija v devetdesetih letih prejšnjega stoletja začela izdajati svoje glasilo Planinski vestnik, se je gorniški potopis množično razmahnil, planinsko glasilo ga odtlej tiska mesec za mesecem po celo številko (Thuma, Jug, Avčin, Lipovšek, Orel, Belak idr.)

rave, le da je zgodovina v njem vrednotena zelo osebno, celo privatno, z avtobiografskega zornega kota. — Lahko pa je spominska oblika le videz, pač zaradi posebnega lit. učinka: besedilo omogoča bolj osebni stil, večji vtis verjetnosti (prim. Visoško kroniko!) Na Slovenskem bogata spomin. lit.

**DNEVNIK** (lat. diarium) je spominski vrsti močno podobna didaktična knjiž. vrsta, ki nastane z dnevnim, sprotnim zapisovanjem doživetij, opažanj, razmišljanj, ocen, tudi čustvovanj. Lahko je zanimiv kot dokument kakšnega dogajanja (Kocbekov dnevnik Tovaršija) in kot sprotno, osebno ocenjevanje tega dogajanja. Še raje pa se v lit. d. pojavlja navidezno, npr. v tkim. romanu-dnevniku, kot pripoved, pisana v prvi osebi, kar daje besedilu videz skrajne resničnosti, neposrednosti (iz. Cankar, S poti 1913; B. Zupančič, Iz zapisov rejca malih živali, 1950/51, tudi v romanu Grmada in dr.)

**POTOPIS** — najrazličnejše vrste besedil, ki so po snovi (poučna) poročila o potovanjih: a) praktični p. kot napotek potniku (stigrs. perigeze = opis pokrajine, umetniških spomenikov, starin; lat. itinerar = popis cest, postaj/gostilen na njih ipd.; danes različni turistični vodiči); b) leposlovni p., v katerih praktični napotki niso toliko pomembni in je pomembnejše »nepraktično« literarno sporočilo, mimesis geografsko in časovno sicer določljivih ljudi, pokrajin, navad, dogajanj ipd.: potopisni roman, potopisna pesnitev, potopisni esej itd. — Stara knjiž. vrsta: Homer (Odiseja), številni antični potopisi; iz poznega sred. veka je znano potopisno poročilo Marka Pola o potovanju v Mongolijo (ok. 1280) in potem še vrsta drugih. Zgodnji so tudi že komični/satirični/fantastični p. (Cervantes, Don Kihot 1605; Swift, Gulliverjeva potovanja 1726); domala vsak p. premore vsaj rahel nadh pustolovščine (Defoe, Robinson Crusoe 1719; vrsta alpinističnih potopisov; v privednem smislu spisi K. Maya). Racionalizem, predromantika in romantika so zanimanje za p. okrepi in zanimanje traja z nezmanjšano močjo do današnjih dni. Glede slov. p. glej levo!

Prim.: T. Orel, Sprema beseda k Planinskemu berilu, Kondor 109, 1969; idr.

**ESEJ** (fr. leposloven poskus, iz lat.) — naziv za knjiž. vrsto izvira od Montaignevih Esejev (1580), kot prototip »znanstvenega

O potopis, ti stara nadloga! Nezakonsko dete. Jalove zadrege, sramotno dejanje obupanca, pesniška laž nepesniških piscev, zgodovina mukotrpnih ur ob pisalni ku, nazorni nauk o puščavi domišljije, pavovo perje, utrgano na tujem zeljniku in položeno v skledo ljudem, ki želajo po izobrazbi, nestvor si, stavec potopisi!

Iz. Cankar, S poti 1913



Še bliže strokovnemu spisu je ponavadi *življenjepis* ali *biografija* (gr. *bios* = življenje, *graphein* = pisati), čeprav se tudi ta rada večkrat izmuzne zgodovinsko-pisni-biografski zgradbi, kakršno narekuje naravno zaporedje človeškega življenja, in življenjepisno gradivo organizira glede na takšen ali drugačen literarni učinek. Spomniti se je treba npr. Mencingerjevega avtobiografskega spisa *Moja hoja na Triglav* (1897), ki že v naslovu metaforično namiguje na življenje kot na vzpenjanje do kakšnega cilja; besedilo potem izkaže, da je ostal cilj nedosežen (preneseni pomen, literarni učinek). — Pravi življenjepis je vendarle strokovno, naštevano opisno pisan praktičen spis (prim. kot nasprotje Slodnjakov življenjepis Prešerna Prešernovo življenje, 1964, in njegov roman z isto snovjo *Neiztrohnjeno srce*, 1938).

*Esej* (angl., fr. — poskus) je v osnovi že strokovna razprava, vendar pisana na kar se da oseben način, brez tiste izrecne nujne po izčrpnem upoštevanju in navajanju dokaznega gradiva, ki označuje znanstveno razpravo. Zato so v eseju sklepanja daljnosežnejša, svobodnejša, ne tako zelo »privezana na tla«, domislice se živahno izmenjavajo, četudi niso zmeraj gradivsko docela utemeljene; pogosto ostajajo samo nakazane in spodbujajo bralčevo domišljijo, da jih po svoje razvije do konca: torej so na poseben način konotativne, literarne. Toliko poudarjena slogovna iskričnost eseja je utemeljena prav na tem: če hoče biti v nasprotju z znanstveno razpravo svobodnejši in osebniji, hkrati pa v sporočilu enako tehten, potem mora obsežna faktografska dokazovanja nadomestiti z iskričo parado podmen, trditve, namigovanj, kombinacij, z mnogoznačnim jez. izrazom; jezik ne sme biti algebrastičen, algebrastični jezik je značilen za jezik dejstev = dokumentacijski jezik. Tak esej je lahko tudi verzificiran in se spričo osebnosti esejističnega načina govorenja močno približa refleksivni liriki: nastane poučna pesem (značilna za Gregorčičevo poezijo). — Sploh je esej glede na predmet in glede na namen močno razvejana vrsta različnih tipov: od življenjepisnega eseja (Levčevi eseji o slovenskih književnikih) do *pridige* (lat. *praedicare* = oznanjati) ali *ogovora* kot priložnostnega versko vzgojnega in hkrati poučnega eseja za cerkvene potrebe.

In končno smo v tretji stolpec uvrstili *književno kritiko* ali *oceno*; ta sodi v območje literature, če že ni esejistično pisana, pravzaprav samo še po predmetu zanimanja; predmet ji je pač književna umetnina. Kritika književno besedilo z natančnim pretresom in presojo potrdi kot književno umetnino, ali pa jo kot takšno zavrne. Od praktičnega sporočanja se ... oddaljuje predvsem takrat, kadar členi ali razlaga predele v književnem besedilu, ki se izmikajo objektivni presoji. Značilna za ta del je tako imenovana impresionistična kritika; ta oceno utemeljuje na osebnem, trenutnem vtisu, ki ga književno besedilo zapusti pri kritičnem bralcu; popis vtisa je bolj ali manj zgovorna ponovitev književne umetnine, tudi po načinu govora. Na sorodnih osnovah obstaja tudi tako imenovana literarna *hermenevtika* (prim. Kermaunerjeve, Pirjevčeve, Inkretove hermenevtične tekste!)

eseja« Baconov esej (Jerman); didaktična knjiž. vrsta, ki jo označuje poudarjena osebna sodba in neženiranost, nesramežljivost v posredovanju te sodbe, hkrati še težnja po splošnejši razumljivosti, nazornosti, duhovitosti. Predmet eseja je sicer pogosto znanstvene ali aktualno politične, kulturne, gospodarske in podobne narave, vendar prav težnja po nazornosti izražanja sproti izvablja iz območja praktičnega sporočila v območje lit. umetnosti. Po snovi in namenu ločujemo: poročujoče (npr. biografske), kritične (npr. literarnokritične), meditativne/razmišljujoče (filozofske, politične), ironične (polemične, satirične) in druge e.

Prim.: F. Jerman, Uvod k Esejem Fr. Bacona 1972; M. Bense, Esei in njegova proza, Dialogi X/1974.

Kritika je kot krtača; pri prelaskem blagu je ne smemo rabiti, ker bi pod njo ničesar ne ostalo.

Balzac

Dober kritik je strateg v literarni bitki.

W. Benjamin

Osnovni nagon vsakega resničnega kritika je otroška strast, ki ga žene, da skuša čudovitim igrarčam človeškega duha pogledati v notranjost. V komer se je ta strast zvezala s strastjo in voljo do nekega umetniškega ideala in do resnice, se je zvezala z naravo kritike.

J. Vidmar, 1931

Kritik, ki stoji na drugem stališču kot umetnik, sme in mora konstatirati, da se umetnik v svojih umskih rezultatih moti. Toda zaradi tega ne sme odreči estetske vrednosti. Boj mora biti, a pošten boj, vsaj na vrhuncih. Meni se zdi, da se je pri nas napravil iz kulture in umetnosti politikum; od tod izvira pristranska kritika. Kritik napadaj nasprotnika z dezinficirano sabljo in ne z zarjavelo, ki ga ne le poseka, temveč tudi okuži.

O. Župančič, Obiski 1911

## KNJIŽEVNE ZVRSTI IN VRSTE

### dramatika

(dalje in krajše drame; libreto za opero in opereto; filmski scenarij, televizijska igra, radijska igra)

### epika

(verzificirana: ep, balada; v prozi: daljša — roman, krajša — novela, črtica, eksempl i. dr.)

### lirika

(sonet, gazela, glosa, aforizem, triolet; popevski tekst, šanson, kuplet itd.)

### didaktične knjiž. vrste

(kratke: pregovor, maksima, uganka, basen; dolge: reportaža, feljton, dnevnik, potopis, esej i. dr.)

## Drugačna literarno zvrstna in literarno vrstna razlikovanja

To, o čemer smo govorili na zadnjih straneh, je bil poskus kratkega povzetka tistega literarno zvrstnega in vrstnega opazovanja literature, ki je iz izročila najbolj znano, najbolj razprostranjeno. Že v uvodu k temu poglavju pa smo opozorili, da je to opazovanje do danes temeljito zanemarilo marsikatero upoštevanja vredno merilo, ki se je še antični književni vedi, na katero se sicer opiramo, zdelo samoumevno, neizbežno. V živi literaturi se namreč književne zvrsti — lirika, epika, dramatika — in tudi didaktični dodatek nenehoma križajo z drugimi zvrstnimi lastnostmi.

Eno najbolj razširjenih in književno teoretsko najbolj zanemarenih je književno vrstno razlikovanje besedil glede na *bralca*, katerega posebnim estetskim potrebam in možnostim je književno besedilo namenjeno. Znano je, da za ta del obstajajo velikanske razlike: glasno in poudarjeno zmeraj ločujemo mladinsko literaturo od literature za odrasle (za mladinsko književnost obstajajo celo posebne založbe in knjižnice: Mladinska knjiga, Pionirska knjižnica). Obenem se vsaj približno zavedamo, da je tudi mladinska/otroška literatura navznoter močno različna: glede na to, ali je npr. namenjena predšolskemu otroku, predpubertetniku, pubertetniku — vsak od teh — mentalnih — tipov bralca ima drugačne estetske potrebe in zahteve, pač glede na stopnjo duševne razvitosti.

Iz naše literarne zgodovine je tudi dobro znana polemika, ki se je sredi prejšnjega stoletja razvila med slovenskimi pisatelji: ali naj pišejo za preprostejšega kmečkega bralca ali za novega slovenskega meščana (Levstik: Stritar; Jurčič). Sočasno je nastajal književni program Mohorjeve družbe, ki je želela izrecno poskrbeti za preprostega bralca, iz česar se je naglo oblikoval poseben tip pripovedi, po vsakoletnem zborniku tovrstnega branja imenovan večerniška povest, mohorjanka (Slovenske večernice od 1860 do danes).

Književno zvrstni lastnosti mladinskost-otročnost in poljudnost, ki nas zaradi svojega pogostnega pojavljanja posebej zanimata, se v književnosti kažeja mimo lastnosti lirsko/epsko/dramatsko; vse književne zvrsti in večina književnih vrst so lahko otroške ali poljudne (ljudske: ljudska povest, ljudska igra); pri tem je treba paziti na možno terminološko zmešnjavo — oznaka »ljudsko« označuje pogosto več kakor goło namembnost, namreč tudi to, da je tekst »nastal« med ljudstvom, da avtorstvo ni znano, da je ljudska »last«. Ljudska povest kot oznaka tega ne predvideva — saj je npr. Finžgar pisal »ljudske povesti«, ne da bi se jih bralci učili na pamet in jih potem ustno prenašali. Zato raje rabimo za »ljudsko povest« ustrezniji izraz »poljudna povest«. Na drugi strani govorimo o mladinski povesti, igri, pesmi, radijski igri, tudi o mladinskem romanu (Gustav Šilih, Beli dvor); nekatere književne vrste se zdijo celo predvsem prikladne za posebnega, recimo mladega bralca — s svojo igrivostjo npr. uganka (Župancič, Stojanović, Sto ugank).

**BRALEC**, tisti, ki bere; izoblikoval se je kot pojem z izumom pisave (prej poslušalec, naslovljenec). Danes predvsem sociološka, psihološka in pomenska kategorija. a) meščanska, plemiška, delavska lit. — ki je pisana za meščana, plemiča, delavca, za njihove različne okuse, interese, moralno — ne le po snovi in ideji, marveč tudi po načinu pisanja (elitna lit. in sublitteratura: poljudna in ljudska lit. ipd.); b) bralec je različen po svoji duševni zrelosti in zahtevnosti («mladinska lit.»); c) od fenomenologije dalje obstaja močno popularna teza, da lit. umetnina obstaja le v vsakokratnem stiku z bralcem; besedam/besedilu vzpostavlja bralec-šele z branjem pomen, in to vsak bralec drugačnega, pač po svojih življenjskih izkušnjah, znanju, telesno-duševnem ustroju ipd; običajnim besednim, stavčnim pomenom, osebam, zgodbam itd. dodaja intimne sopomene/konotacije.

Prim.: M. Grosman, Odnos med bralcem in besedno umetnino v luči angl. lit. kritike 1922–1961, 1974; idr.

## OTROŠKA/MLADINSKA KNJIŽEVNOST

— posebna književnost za posebnega (otročnega) bralca: to pomeni, da so vse njene prvine prilagojene sprejemnim zmožnostim in zanimanju mladega, otroškega bralca. Glede na mentalno/duševno starost se omenjene zmožnosti in zanimanja močno spreminjajo, zato ločimo več »starostnih« vrst o. l.: za predšolskega otroka, osnovnošolca, predmladostnika, mladostnika itd. (gl. levo). Glede na namen in funkcijo pa je treba ločevati: poučno vzgojno, v ožjem pomenu šolsko, »čisto«/nevzgojno, neutilitarno o. l., ki streže le otrokovim estetskim potrebam, želji po igri, ter končno pogojno otroško, to je takšno, ki ni bila namensko pisana za mladega bralca, se mu je pa skozi šolski pouk in vzgojo toliko približala, da jo je mladi bralec »posvojil« (npr. Martin Krpan). Zvrstno in vrstno je o. l. omejena! — Mnogo je je že v ljudskem izročilu, sicer pa že vsaj od Vodnika naprej; v 19. stoletju prevodi in priredbe poučno vzgojnih povestic bavarskega duhovnika K. Schmidta, vendar tudi že Levstikove pesmi za otroke, Stritar idr.; kasneje Kette, Župancič in zadnja desetletja vrsta odličnih, za o. l. specializiranih pisateljev (Seliškar, Perocijeva, L. Kovačič, Puntar idr.), ki so slov. o. l. skupaj z izvrstnimi ilustratorji povzdignili v vrh evropske o. l. Specializirana založba:

Čop Kopitarju 16. 5. 1830:

Kmeta, zlasti še kranjskega, visoko cenim, saj sem tudi sam izmed njih, a mislim, naj bi jih pustili z literaturo pri miru, zlasti s poetično. Zanje je tista poezija, ki jo delajo sami; ta je užitna tudi izobražencem, če je dobra (kakor npr. srbska), a poezija izobražencev ostane kmetu do redkih izjem tuja. — Tukaj je (Čbelica) zbudila večje zanimanje, kakor so pričakovali, zlasti med ljudmi, katerim je bila najprej namenjena, namreč med izobraženci, zakaj kmetom, za katere pišejo že mnogi drugi, ni bila namenjena.



**Otroška ali mladinska književnost** je torej predvsem književnost, ki je prilagojena sprejemnim zmogljivostim mladega ne-odraslega bralca. Ta niti iz izkušnje niti po znanju o svetu ne ve toliko, kolikor odrasli bralec, zato mu je vrsta »odraslih« besedil, v katerih pisatelj upošteva razmeroma visoko stopnjo bralčeve življenjske izkušenosti in znanja, nedostopnih, nerazumljivih, zato nezanimivih. Pač pa se mladi človek tem raje igra — z vsemi mogočimi rečmi: že kar z besedo, pa s predmeti; deklicam so celuloidne punčke in medvedki živi, fantje se gredo Indijance, običajnim predmetom pripisujejo čudežne, nenavadne lastnosti. Pisatelj mora, kadar piše za otroškega bralca, ta igrivi svet nujno upoštevati: če želi, kajpada, da bodo njegovo pisanje mladi, otroški bralci tudi brali ali poslušali; za ta del pa je znano, da ni noben drug bralec manj prizanesljiv od otroškega — če ga reč ne zanima, bo zehnil in se mirno požvižgal nanjo (odrasli bralci smo bolj fini in kaj takega storimo le, če smo sami, ali pa če to stori večina).

Toda dovolj znano je, da se otroški bralec s starostjo nenavadno naglo spreminja; kar mu je bilo zanimivo pri štirih, mu ni več pri osmih, in kar mu je bilo zanimivo pri osmih, mu ni več pri štirinajstih. Zato je treba v otroški literaturi ločevati vsaj nekaj »starostnih« tipov, pač prilagojenih tako imenovani mentalni, to je duševni starosti otroškega bralca; pri takšnem ločevanju mora literarni vedi priskočiti na pomoč psihologija; v naslednjih nekaj odstavkih si bomo za ta del pomagali s psihoanalizo. Ta trdi, da se človek ob rojstvu odziva svetu nagnosko, z neko kolektivno (filogenetsko) izkušnjo, ki se je v ustreznih tkivih hominid sapientis nabirala skozi tisoče rodov in omogoča pravilne reakcije še neizkušenega, nemislečega človeka (t. i. nagoni). Človeček na tej stopnji še ne ločuje sebe od zunanjega sveta; ves svet je on sam — in to so kajpada materine prsi, ki jih vlika v usta, ali dudka, ali palec, skratka vse, kar more vtakniti v usta, hkrati pa tudi vse, kar iz sebe izloči (»pretakanje« »jaza« v »nejaz«), npr. iztrebek, ki ga na koži občuti predvsem kot prijetno gorkoto. Njegov stik s svetom je torej osredotočen predvsem na usta in na ritko, od tod učenje poimenovanje te, prve razvojne faze pri otroku kot oralne (ustne) in analne (zadnjične). Ker je otrok hkrati tudi ves svet, jezik kot posrednik med njim in okolico sploh ni potreben; in ker je jezik pač neobhodni pogoj za nastanek literature, se na to prvo fazo bralca/poslušalca pač ne more s svojimi literarnimi izdelki obračati noben pisatelj.

Okrog drugega leta starosti se po psihoanalizi začenja v otroku oblikovati zavest o ločenosti zunanjega sveta od tako imenovanega »jaza«, to je njega samega. S tem pa seveda nastane nujna potreba po sporazumevanju s tem svetom; potrebno je komunikacijsko sredstvo, občilo, sistem znamenj za sporazumevanje — jezik. Otročaj začenja dojemati, da premorejo nekatere zvočne skupine, ki jih je poprej sicer izdeloval kar tjavendan po tekočem traku, natančen označevalni pomen, so besede v pravem pomenu. Zvočna skupina, ki nastaja kar se da naravno in samoposebno z odpiranjem in zapiranjem ust ter hkratnim brnenjem glasilk, MAMA, po

Mladinska knjiga; posebni otroški knjiž. časopisi: Ciciban, Kurirček, Pionir, Pionirski list; posebne knjižnice in radijske ter TV oddaje.

Prim.: I. Potrč, Zapiski o mladinski knjiž., NSodb IV/1956; O. Hudaes, O nekaterih načelih pri ocenjevanju mladinske knjiž., NO X/1957; Isti, Odsevi idej oktorske revolucije ob rojstvu moderne slov. mladinske knjiž., NO X/1957; G. Silih, Problematika mladinske knjiž., NO XII/1959; M. Boršnik, Levstik in otroci, v: Študije in fragmenti 1962; S. Marković, »Dečja književnost« i »književnost za decu«, Umjetnost riječi IX/1965; F. Filipič, Srečanje s fantastiko v poeziji za otroke, Dilogi VI/1970; M. Šircelj, M. Kobe, A. Znidar, Mladinska literatura s tematiko NOB 1945 — 1964, 1974; iste, Ure pravljic 1973; M. Kmecl, Mladinska književnost, Delo 1975, 22.3.; prim. periodični letni zbornik Otrok in knjiga, Mrb. idr.

**OTROŠKA PREŠTEVANKA** — ena prvinskih oblik otroške knjiž. (pogosto tudi avtorsko-avtor je otrok v igri). Skandirana vrsta besed z ideografskim pomenom, pa tudi brez njega; z njo se otroci pri igranju »odštevajo« (kdor ostane, lovi, miži, išče ipd.) Nastaja predvsem na tisti mentalni starostni stopnji, ko se začenja sintaktično osvajanje jezika, zato zmes evfoničnega, evritmičnega in ideografskega izraza.

nekem »zunanjem« dogovoru označuje prinašalko vsakršnih ugodij, zaščitnico, vir toplote. — Nastaja jezik/govor kot temeljni pogoj za literaturo. — Toda zvočne skupine z dogovorjenim pomenom (besede) se še kaj rade zmenjavajo z zvočnimi skupinami, ki takšnega pomena ne premorejo. Primer že literarnega besedila, ki se zdi za to razvojno stopnjo značilen, je marsikatera otroška preštevanka:

An ban                    »svobodna« zvočna skupina brez ideografskega pomena  
pet podgan            besede = zvočne skupine z ideografskim pomenom  
štiri miši  
v uh me piši  
vija vaja ven

Nadaljnja stopnja mentalnega razvoja pomeni popolno otrokovo osvojitvev jezikovnih dogovorov; predvsem gre za obvladovanje sintakse (skladnje) združenih pomenov: z nizom besed je mogoče izraziti okolici že kar zamotane reči. Popolna svoboda, ki je temeljila na prepričanju, da je rojstveni človeček hkrati tudi ves svet (združena objekt in subjekt), je zdaj na jezikovni ravni že docela ugnana. Pač pa pet-, šest-, sedemletni človek še nima niti dovolj izkušenj niti dovolj znanja, da bi vedel vsakteri stvari, vsakteremu pojavu, sebi in okolici pravi pomen. Jezikovna izkušnja mu sicer pravi, da je vsaka stvar na svetu poimenovana, torej prav gotovo na neki način pomembna, sicer se zanjo ne bi zmenili in je ne bi krstili, kakšna pa je ta pomembnost, tega ne ve. Zato so mu predmeti uganke, podeljuje jim lastnosti po lastnem preudarku, po trenutni potrebi in domišljiji: vse križem in kar se da čudežno, praviljčno. — Da pa bi vsemu temu le vladal nekakšen red, vnese v izmišljeni svet temeljno življenjsko izkušnjo (ali držo), do katere se v tej starosti dokopije. Ta čas je namreč opazil genitalno, spolovilno razliko med moškim in žensko (zato po psihoanalizi falusna — lat. phallus = moški spolni ud — faza), s tem v zvezi pa se že porodijo ločena in različna čustva do sveta, do očeta in matere: rivalsko sovraštvo ali vsaj manjša naklonjenost mladega samčka do očeta (in samske do matere) ter partnersko čustvo ljubezni oziroma naklonjenosti do matere (očeta). To je še ena, važna opora za ločevanje med dobrim in zlim v svetu, med ljubeznijo in sovraštvom. — Če vse opisane prvine vnesemo v književno besedilo, nastane *praviljica* (čudežno v pravljici je nepričakovana lastnost sicer običajnega predmeta/osebe; sporočilo pravljice se zvečine suče okrog razmerja med dobrim in zlim, ljubeznijo in sovraštvom, pri čemer skladno z bralčevo željo in ne tako skladno z življenjsko resničnostjo praviloma ljubeznivo dobro zmagajuje nad sovražnim zlom; o pravljici gl. še spredaj; prim. moderni tip pravljice pri Eli Peroci in Lojzetu Kovačiču).

Nadaljnji otrokov duševni razvoj (psihogeneza) je v veliki meri pogojen s pospešenim, sistematičnim, šolskim kopičenjem znanja in izkušenj; te zelo kmalu pokažejo, da stare mame ni mogoče kar tako žive rešiti, če je že enkrat v volkovem trebuhu, kakor se to po volji



neizkušene domišljije dogaja v Rdeči kapici. Ena izmed pravadnih človekovih izkušenj namreč vé, da mesojede živali svojo jed, v tem primeru babico, najprej temeljito prežvečijo, preden jo pogoltnejo; druga znana izkušnja dopoveduje, da tako temeljito prežvečene babice žal noben zdravnik več ne prebudi k življenju. In podobno. Svoboda poljubnega druženja predmetov/oseb s čudežnimi lastnostmi vse bolj kopni. — V tako imenovani predpubertetni fazi (predgenitalni — ko se začenja pravi spolni razvoj), zažene zato otroški človek še en napad zoper vse bolj utesnjujoči ga svet. Dobro: obračunal je s pravljicami, čudodelnimi rečmi in čarovnijami, ampak tu je še ON sam s SVOJIMI SPOSOBNOSTMI in s svojimi prav tako sposobnimi prijatelji. Skupaj uženejo vsakršnega sovražnika; ni zapreke na vesoljnem svetu za njihovo voljo po pustolovščini, po moči, po uspehu, osupljivo nesmrtni so, iznajdljivi ko sam vrag, najbolj modri in predvidljivi, prebrisani, neranjivi, samozavestni in pravični kakor Old Shatterhand in plemeniti kakor Vinetou! (Primer tovrstne literature: Seliškarjeva Bratovščina Sinjega galeba, v živalski preobleki Cerkenikov Ovčar Runo). Svet sicer že obstaja v vsej objektivni resničnosti, ampak človek je v njem še zmeraj toliko svoboden, da ga suvereno obvladuje.

Potem pa se nenadoma s puberteto, z začetki genitalnega (spolnega) razvoja, čez noč začenja vse dokončno podirati, svet se naglo in dokončno spreminja v zmešnjavo, v prežavo sovraštvo, nasilje. Sledi sicer še en krčevit napor poprejšnjega svobodnega človeka, da bi se ohranil v ostankih nekdanjih otroških vrtov: vir vseh omejitev, okolico, odločno, živčno zavrne; še do včeraj ljubljeno mater (ki bi sicer še od vsega edina nekako »šla«), razglasi za nadležno, vse njene kofetarske prijateljice za stare koze, oče postane preko noči do skrajnosti omejen, nasilen, skratka neznošen. Na vrata trkajo silne ljubezenske stiske, in človek — revež — je obsojen, da živi z vsemi temi nemogočimi bitji, početji in bremeni leto in dan pod isto streho, v isti koži! Kako da se ni mogoče s petnajstimi omožiti, bedastol! negodujejo dekleta; fantje bridko stirmijo v svojo mozoljaste, neerotične obraze. Nekdanja svoboda se krči v zastrašujočo malenkost, človeku preti, da bo dokončno povožen, sam naenkrat korači skozi nevarni, skrajno negotovi svet — brez vsakršne opore, brez gotovosti. Kakor puberteta pomeni prehodno razvojno stopnjo iz otroštva v zrelost, tako se začenja literarno estetska potreba dokončno približevati modelu tako imenovane »literature za odrasle«. Med dekleti (pa tudi fanti) v teh časih notranjih stisk npr. silovito poraste zanimanje za tolažilno liriko, kakršna je Minattijeva (»nekoga moraš imeti radi«), ki je sicer že čisto »odrasla« lirika; odpre se zanimanje za Dostojevskega, različna že osvojena in množična se znanja (npr. iz psihologije, filozofije, zgodovine, sociologije ipd.) omogočajo sprejemanje in zanimanje za takšna besedila, ki so že onkraj otroške igrivosti. — Prav tod nekje prevladujoča izkušnost in znanje dokončno preoblikujeta mladega bralca v »zrelega« — s tem pa tudi zaključujeta »otroško« literaturo.

Vendar še sploh ni rečeno, da odraslega bralca otroška literatura ne more več pritegniti. Nasprotno: prav rad in prav pogosto se vrača k nji: podobno kakor se rad spominja srečnih otroških dni, mu je otroško književno besedilo oddih, razvedrilo, s svojo domišljijo svobodo zabava. Še bolj je zadovoljen, če v takšnem besedilu lahko odkriva kakšen ozadnji pomen, ki je otroškemu bralcu skrit. — Znameniti Kljukec s strehe je otroškemu bralcu samozadosten s svojimi ljubeznivimi barabijami in čudežnimi sposobnostmi — to da leta po zraku, ugonablja vlomilce kakor bi trl orehe ipd. Odrasli bralec bo v njem videl poleg zanimive igre še poosebljenje skritih Bratčevih želja in zahtev do sveta — je torej nekakšna otipljiva projekcija skrite Bratčeve duševne notranjosti: za takšno razumevanje pa je potrebno nekaj psihološkega znanja in življenjske izkušnje.

Odrasli ljudje, h katerim kajpada gredo tudi pisatelji, želijo iz otrok na vsakem koraku delati pridne, dostojne, ubogljive, delavne ljudi. Zakaj neki bi torej otrok nehasno poslušal in prebiral vsakršne zgodbe, ne da bi se ob tem tudi česa koristnega naučil? Se v tem smislu radi in pogosto sprašujejo: v isti sapi enako radi zahtevajo, naj bo otroška literatura poučna in vzgojna. Zanimivi zgodbici, ki bo pritegnila igrivo otrokovo domišljijo, je treba za vsako ceno podtakniti vzgojni nauk, poučne zadeve. — Vendar je z vzgojnostjo in poučnostjo za vsako ceno v otroški prav tako kakor v katerikoli drugi literaturi: kot smiselna, organska sestavina besedila je v njej večkrat domala nujna — pomeni tisto, kar sicer imenujemo ideja, misel književnega besedila; kakor hitro pa so zgodba, književne osebe in drugo le bergilje, na katerih se daleč vidno in prevladujoče opleta pouk, potem se takšni (tendenčni) literaturi slabo piše. — Saj smo že spredaj neke zapisali, da je treba natančno ločevati med praktično in literarno funkcijo govora; vzgajanje in poučevanje sta dve popolnoma praktični funkciji (prenašanje navad in znanja) in takšen je nujno tudi njun govor, njun način mišljenja, izražanja: če v besedilu prevlada, oznanja neizbežen konec umetnosti.

**Poljudna književnost.** Podobno velja za književnost, namenjeno preprostejšemu, poljudnemu bralcu/poslušalcu, ki je po znanju in dojemljivosti drugačen od šolanega bralca. Predvsem je manj načitan, zato tudi drugače estetsko zahteven; prej kakor kakšna prezamotana filozofija in psihologija ga zanima dovolj zapletena in ustrezno »razdrasana« (Levstik) zgodba, nazornost bolj kakor abstrakcija, humor, erotika, vsakršna nevsakdanja slikovitost.

Zahteve po takšni literaturi so se pri nas pojavile že zgodaj, najizraziteje in najbolj sistematično in tudi najbolj znano v Levstikovem potopisu Popotovanje iz Litije do Čateža (1858). Skoraj hkrati je središče za širjenje tovrstne književnosti, kakor smo že omenili, postala Mohorjeva družba, ki je bila ustanovljena 1851 v Celovcu in je že v začetnem načrtu poudarila skrb za »podučilne in kratkočasne reči, kot povesti, pesmi

Bojimo se, da z vsem listom pač ne ustrežemo nikomur... Mnogovrstno je Zvonovo bralstvo, od deželnega poglavarja do železniškega čuvaja — vsi stanovje se nahajajo v njem. Kdo bi bil tako predrzen, da bi skušal vsem ustreči... A očitno moramo spoznati, da nas mnogokrat misel obhaja, ali bi ne bilo bolje — ker ne moremo vsega skupaj imeti — pustiti vso to »visoko literaturo« ter pisati samo prostemu ljudstvu, kar ga more prijetno poučevati, blažiti in povzdigovati? Usvariti list, kateri bi se nahajal v vsaki kmetijski hiši, kateri bi nosil pouk, dober svet in kratak čas...

J. Stritar, Z 1870

V ljubljanskem gledališču igrajo lepo moderno ali pa tudi klasično dramo. Drugo jutro že prepevajo po Ljubljani tisto ljubeznivo pesem:

»To ni za ljudstvo!«

Naše ljudstvo ne mara takšnih reči, naše ljudstvo ni zrelo za take reči, ne ponujajte našemu ljudstvu torte, ko je komaj zgancev navajeno! In res — moderna ali klasična drama izgine sramotno z odra, na odru pa se prikaže domača umetnost, ki ima na čelu zapisano geslo »Ejduš« in »ga že majal« —

Tako se godi gledališču, drugim pa se ne godi nič boljše.

iv. Cankar, 1907

**POLJUDNO SLOVSTVO** (bolj navadno: »ljudska povest«, »ljudska igra« ipd.) — v nasprotju z ljudskim slovstvom avtorska literatura (predvsem pripovedna in gledališka/dramska), ki je izrecno namenjena in prilagojena manj zahtevnemu bralcu/gledalcu. To ne pomeni, da mora avtor za vsako ceno znižati estetsko raven besedila, kakor se to najpogosteje pojmuje, marveč da se prilagodi okusu, ki zahteva nazornost, čim manj abstraktnosti, da zasnuje pripoved ali igro na dogajalno bogati in slikoviti zgodbi, v kateri mora biti zadoščeno tudi nekaterim prvinskim moraličnim/etičnim predstavam/željam; tudi snov mora biti blizka, krajeno in zgodovinsko domača. Žaj je tovrstnih besedil, ki bi bila kvalitetna, malo: zanimivo zgodbo nadomeščajo šablone, etična jasnost se sproti spreminjanju v vzgojno vsiljivost ipd. — Pri nas: Mohorjeva družba, »ljudski oder« ipd.

Prim.: F. Podgornik, O našem literarnem gospodarstvu, Kres 1885; I. Cankar, Ljudsko gledališče, Dis 1908; T. Šifer, Ljudska povest, LZ 1938; J. Šolar, Kaj je z našo ljudsko povestjo? Knjiž. glasnik MD 1938; J. Glazer, O naši ljudski povesti, Obzorja 1939; B. Paternu, Problem dveh tipov slov. knjiž. s posebnim ozirom na njen koroški del, v: Pogledi na slov. knjiž. 1974; idr.



itd. za šolsko mladost». Spomladi 1860 je začela izdajati znano vrsto književnih zvezkov Slovenske večernice, ki jim v programskem uvodu stoji oznaka: »Pripovedovale bodo vesele in žalostne dogodke iz življenja človeškega, kako Bog vse dobre plačuje, vse hudo pa kaznuje ... kazale bodo Slovencem pot, po kateri naj hodijo, da bodo srečni časnó in večno, in kako naj obračajo božje darí, da bodo po njegovi sveti volji vedno napredovali v svojem gospodarstvu in v drugih potrebnih vednostih« (iz uvoda k prvemu zvezku). — Besede kažejo, v kakšen tip poljudne literature se je že ob rojstvu oblikovalo to slovstvo: pripoved, ki je sicer zanimiva, vendar hkrati krščansko vzgojna in praktično poučna. Podobno in še bolj kakor v sočasnem mladinskem slovstvu se je tod izrecno uveljavila zahteva po tako imenovani utilitarnosti, to je praktični koristnosti pripovedne literature (»... et utile«).

\* Osnovne točke programa Mohorjeve družbe se ponavljajo še desetletja. 1887 npr. beremo v razpisu za večerniška besedila: »Resnica je, da se misli (ideje), ktere se razvijajo v okviru pripovedke, raje bero in bolj primejo bralca, kakor suhoparne razprave in še tako lepi in pametni nauki. Verska, narodna, narodno-gospodarska, družinska vprašanja itd., vse to se dá razpravljati v pripovedni obliki ...« Obenem še jasneje opredelijo tip svojega bralca: »Vsi spisi so namenjeni za ljudstvo, tedaj morajo biti posneti za ljudstvo, potem jih bode rado bralo. — — Najtežje pa je pisati tako, da je preprostemu ljudstvu primerno, razumljivo. Kmetško življenje, kolikokrat se je že opisavalo, pa navadno v taki obliki, da ugaja omikancem, ne pa preprostim ljudem. — — Kdor nastavi peró, da bi ... priredil leposloven, zabaven ali podočen spis, naj si predstavlja kmetško hišo, v kateri sedijo domači ob zimskem času okoli mize ali na bližnji peči, sin ali hči pa bere iz knjige« (KM 1887). — Recept je tako natančen in v ločevanju »omikane« od »preprostega« (ljudskega) bralca tako nedvoumen, da praktično ne potrebuje kakšne dodatne razlage. Bil pa je očitno tudi uspešen, saj je Mohorjeva družba v nekaj desetletjih za svojo redno književno zbirko pridobila skoraj 100.000 naročnikov.

Model »ljudske« oziroma poljudne povesti, kakor se je s tem v zvezi zgodovinsko oblikoval v slovenskem naziranju, bi vseboval tele temeljne prvine: poleg slikovite in zanimive zgodbe iz slovenske preteklosti (najraje iz turških bojev, Jurčičev Jurij Kozjak je bil deležen prve mohorjanske nagrade za ustrezno povest; Sketova Miklova Zala je med najbolj znanimi primeri slovenske večerniške povesti) mora pripoved vsebovati tudi dovolj tehten pouk, biti mora vzgojna — predvsem versko, kasneje tudi narodno. — Prav takšna zahteva po vzgojnosti in poučnosti je v večerniški povesti ugnedila nekatere pripovedne postopke, ki jih književna kritika ne ceni preveč: posamezne književne osebe kot »nosilci« dobrega ali zla in podobnih sestavin, postanejo v večernicah rade preveč dobre in preveč slabe — pač zato, da bralec za nobeno ceno ne bi reči pomešal; če bi bile za ta del književne osebe preveč

Sodim veliko napako našega naroda, zlasti inteligence, da se premalo briga za leposlovstvo. Pred kratkim sem se peljal z gospodično, ki je bila izobražena in liberalna ter mi je imponirala, a županičča ni poznala. Toda krivi so tudi naši mladi pisatelji. Z načinom svojega pisanja silijo občinstvo, da se krog pisateljev vedno oži. Obdelujejo snovi, katere intenzivno zanimajo samo literate, ker le ti poznajo intimno življenje umetnikov; pišejo povesti iz umetniških krogov, ki so veliki meri bralcem tuji. — — Največja umetnost je pisati za ljudstvo in inteligenco hkrati. Sto doktorjem govoriti ni težko; sto kmetom lepo govoriti je višek umetnosti. Knjige, ki jih uživa ljudstvo in inteligence z enakim veseljem, so najboljšie, kar jih je kdaj človek napisal.

F. S. Finžgar

Razlika med poučnostjo in vzgojnostjo: poučnost bogati znanje, vzgojnost oblikuje obnašanje.

**POLJUDNA POVEST (»LJUDSKA POVEST«)**, gl. tudi »poljudno slovstvo«; daljša pripoved, ki se je prilagodila najširšemu, ljudskemu okusu, v nasprotju s knjiž. plažo, bulvarsko lit., pogosto ohranja številne lit. kvalitete. Prve zahteve po njej v Levstikovem lit. programu 1858, potem v okrilju Mohorjeve družbe, ki je v 20. stol. pod Finžgarjevim vodstvom prevladujočo poučnost/vzgojnost v t. i. mohorjanski povesti toliko potisnila vkraj, da je nastalo nekaj omembe vrednih knjiž. del. Pri nas poglavitno nahajališče: Slovenske večernice (redna letna knjiga MD od 1860 naprej), zato tudi večerniška povest.

*Opozorilo:* v nasprotju z običajno rabljenim oznako »ljudska povest« rabimo tu »poljudna« zato, da ne bi prišlo do pomenske zmešnjave s pojmom/terminom »ljudsko slovstvo«, ki se zadnji čas vse bolj uveljavlja namesto poprejšnjega »narodnega slovstva«, »narodne pesmi«. Izbiro novega termina temelji na podobnem razmerju kakor vlada med »znanostjo« in »podljudno znanostjo«.

zamotane, bi »vzgoje potrebni« bralec hitro zgubil iz razvida ustrezno rdečo nit in pripoved ne bi opravila vzgojnega »poslanstva«. Prav to pa je povzročilo — deloma upravičeno — naziranje, da je poljudna povest, pa tudi že kar vse, kar označujemo s »povest«, manjvredna literatura, slabša polbratovščina mnogo bolj imenitnega romana in novele; preprost ponaredek življenja.

**Elitna in množična, priznana literatura in sublitteratura; literarna plaža.** Beseda »elita« prihaja iz francoščine in pomeni odličništvo, cvet, smetano družbe; elitna literatura je torej literatura za različne izbranice, ni za vsakogar; neelitna literatura vegetira in se bohoti med najširšim beročim občinstvom, množicami, zato množična literatura. Če se zazdi, da literarno besedilo služi razširjenemu slabemu okusu, nižjim nagonom (pornografija, po Stritarju »svinjeplisje«) in iz tega celo kdo kuje dobičke, se ga oprime oznaka literarna plaža (smeti), kič (nem.), šund (nem.); družba jo kot vir izkoriščevalskega bogatenja temeljito obdavi, tudi naša.

V nasprotju z »otroško« in »poljudno« pa gre v tem primeru še za poudarjeno vrednostno oznako (čeprav je poglavitno razločevalno merilo še zmeraj bralec, množica bralcev). — Pogostna gesta nerazumljenih pesnikov je, češ nekaj malega smo pred vso to bralsko preproščino, zato nas danes še ne razumejo, nas bojo pač razumeli čez sto let. Kretanja je značilno elitistična: razumevanje književnega besedila je zaradi različnih pogojev omejeno na ozek krog, ta se pred nerazumevanjem zapira vase in samoobrambno, zviška zre na vse ostalo, manj literarno bistro, neelitno ljudstvo. — Močno sorodno mu je retroaktivno (vnazajšnje) elitništvo: sodoben slovenski pesnik je prepričan, da je vsaj toliko umen in nadarjen, kolikor je bil Prešeren, le da ima rojstveno smolo — usoda ga je poslala v življenje sto petdeset let za Prešernom — in tako piše pesmi, ki so po Prešernovu genialne, žal pa prepozne. Pesnik skuša s takšnim prepričanjem združiti pod svojim krovom široko popularnost, ki jo dandanes uživa Prešernova poezija (kakor je znano, Prešeren za življenja ni bil prav široko znan in cenjen) z elitno vzvišenostjo, posebnostjo in ceno.

Iz primera je razbrati, da vključuje oznaka »eliten« družbeno priznano veljavnost pesniškega izdelka in pesnika samega; navsezadnje niti poetom ni vseeno, ali so za življenja družbeno priznani, cenjeni, brani, slavni — to vendar prinaša raznotere ugodnosti, časti, nagrade, honorarje, kar je še zmeraj bolj slastno kakor dvomljiva vera v še nerazumljeno poslanstvo. Prav zato se z besedami te vrste obkladajo zlasti v prestižnih polemikah: »elitni« branijo veljavo svoje nerazumljenosti, »neelitni« skušajo svoji popularnosti pridružiti še glas literarne in splošne kvalitete, elitnosti. Gre torej za sekundarne, drugotne interese, torej takšne, ki na literaturi parazitirajo.

Popolno nasprotje elitni je *množična literatura*, pogosto omalovaževalno označevana tudi bulvarska, to je pocestna, trafikarska (ker jo prodajajo

**SUBLITTERATURA** (lat. sub = pod, »podlitteratura«, podtalna; v angl. tudi »underground«) — javno nepriznana lit., lit. nižjih družbenih plasti. Medtem ko se tkim. etabliрана/priznana lit. v skladu z okusom vladajočih družbenih plasti rada zmeraj znova zakrknje v t. i. elitno lit., hermetično/zaprto, teže dostopno/razumljivo, ki so ji bolj od žive izpovedi in življenja mar različna vnaprej določena pravila, je sublitteratura ponavadi neposreden, prvinski, glede forme, spodobnosti, korigiranih itd. prav nič občutljiv izraz življenjskega veselja, humorja, vendar tudi zelo senzibilne lirčnosti (prim. srb. meščansko liriko 18. stol.) med preprostimi ljudmi. Iz sublitterature se zmeraj znova obnavlja in poživlja vidna, oficialna, javno priznana lit. (npr. romantika); prva tiskana posvetna pesniška zbirka pri Slovencih je prav takšne vrste: Knoblova Štiri pare kratkočasnih pesmi 1801. Prim. še gesli »poljudska knjiž.« oz. »ljudsko slovstvo«!



tudi v trafikah), kar poprek enačena s plažo. Prilagojena je najbolj množičnim estetskim potrebam, takšnim, ki živijo tako v preprostem, neizobraženem, kakor tudi v izobraženem človeku: oblikujejo jih predvsem želje po napeti, srhljivi ali razčustovani zgodbi, po nekaterih večno zanimivih snoveh (ljubezen, tudi spolnost, smrt, goljufija, nasilje, sreča, obogatitev), ne prenaporna jezikovna oblika z razmeroma enostavnim jezikovnim prenosom predmetnega, otipljivega sveta v govor, torej možnost naglega, kar se da enostavnega vzpostavljanja eidetičnega doživetja ipd. Snovi, zgodbe in sporočila se v njih do onemoglosti ponavljajo: pomembnejša je izvedbena slikovitost, prav kakor v ljudski pravljici (po Proppu). Predvsem zaradi takšnega ponavljanja se zdi šolanemu okusu »trafikaška« literatura šablonska, stereotipna — zato manj vredna; nefunkcionalna, torej plaža.

Naj pa je pri izobraženih cenjena tako ali drugače, dejstvo, ki se potrjuje iz dneva v dan, je, da je najbolj brana: javno, pa tudi na skrivaj.

Celo najbolj prefinjeni literarni poznavalci se ji ne odrečejo — za oddih. — Kadar ni priznana pri odločujočem družbenem sloju in njegovem okusu, se umakne v ustno ali pisno izročilo spodnjih ljudskih plasti (zato subliteratura, literatura, ki je spodaj). Eden prvih ohranjenih slovenskih avtorskih verzifikacijskih poskusov iz 1712 je prav te narave in prva slovenska tiskana posvetna pesniška zbirka, Knoblove Štiri pare kratkočasnih pesmi (1801) prav tako. Gre za pesmi, ki so na prvi pogled grobe, komične, ki pač ne vihajo nosu nad rečmi, nad katerimi se zgraža žlahtnejša glava in se jih zato visoka umetnost izogiba, marveč se raje poveseli nad njimi. Medtem ko je priznana, višja literatura skozi zgodovino sama sebe kar naprej omejevala z raznovrstnimi pravili in se na ta način zmeraj znova zoževala v sistem takšnih pravil na račun življenjske resničnosti, je subliteratura tem raje drezala prav v vsakovrstne tabuje, prepovedi, polna sicer grobega, vendar pravega veselja nad življenjem. Ni se prida ozirala na spodobnost niti na literarno oblikovna pravila: glavno da je ugajala bralcu/poslušalcu, da je budila njegovo zanimanje. Tak posluh za bralca je zato povzročil, da je tudi priznana literatura v trenutkih, ko od samih pravil, ki se jih je nabrala, ni videla več, ne kam ne kod, črpala pobude za obnovo v subliterarnih sferah. Najbolj imeniten primer: romantika s svojim tudi navzven poudarjenim zanimanjem za ljudsko slovnost, s svojim odločnim odklanjanjem različnih formalizmov in vnaprejšnjih pravil.

Danes je bržkone najbolj znamenita književna vrsta iz območja množične literature *kriminalka/detektivka*. Časi so se tako zdemokratizirali, da se ji kot manj priznani literaturi sicer ni treba skrivati kje »spodaj«, marveč jo očitno prodajajo v vseh knjigarnah, trafikah, imajo jo, vsaj kolikor se je zdi boljše, tudi v knjižnicah. Velja pa prejkoli že kar vnaprej za plažo, saj ne sporoča nič vzvišenejšega o človeku, v njej se do brezupnosti ponavljajo umori, goljufije in detektivski s fajfami. Pa vendar je kljub vsej ponavljajni nevzvišenosti brana — doma v postelji, v službi, v avtobusu, pod šolsko klopjo, poslušana po radiu, gledana v kinu in po televiziji.

## zapisli

Primer subliterarne verzifikacije so Pavla Knobla Štiri pare kratkočasnih pesmi, 1801

## Od perdca

Tukej morem naprej zamerkat, de v eni tovaršiji pred ljudmi perdeti je vendar vselej nespodobno. Kdur tedej za volo zdravja perdca zaderžat ne sme, nej ga saj iz kašljanja ali vsekvanjam sprejmi, de se ne bo sišal.

SOLO. Kdur enga jettnika

iz ječe spusti,  
ga hvala velika  
povsod obleti.

Vsak človek ima

jettnika doma,

perdec mu je ime,  
ah nej le vun gre!

KOR. Naprimo fagot,

perdimo povsod,

Tiberju na čast,

k'je dal to oblast!

SOLO. Naš starš dobra dela

že nejsio poznal!

sapo, k' je bla zrela,  
so v čevah deržal.

Tiberjus je bil

ta prvi, k' je včil,

de žiher cel svet

zna glasnu perdet.

KOR. Naprimo itn.

SOLO. Arcat se potliša

nu vsakemu povej,

de perdec se skisa,

če vunquej ne grej,

Prav: noter ni zajn,

prostor je tesan,

sram naj te ne bo,

pahni ga glasnu.

It.

## leksikon

**LITERARNA PLAŽA, KIČ** (slov. plaža = plevel, smeti, prazno zrnje; kič iz nem.) — komercialna, trgovska, to je dobro in naglo prodajana, najbolj splošnemu, nezahtevnemu in na nižjih instinktih temelječemu okusu prilagojena lit. Računa zlasti na draženje nekontrolirane nagonosti (spolnosti, nasilja); zaradi očite ali skrite nevarnosti je škodljiva zlasti mlajšemu in nezgojenemu bralcu: z vabljivim prikazovanjem brezdelnega zvezdnstva, reševanja vprašanj z nasiljem ipd.; zato se zoper njo marsikje bojuje tudi oblast s posebnimi davki, kontrolo ipd.; pri nas je predvsem izdatneje obdavčena. Vendar je zakonsko preganjanje lit. p. težavno, merila za plažovitost lit. dela niso zmeraj docela jasna.

Prim.: F. Čibej, Kič in šund, DIS 1929; J. Dolar, Kič in šund v literaturi, NR 1971, 372–3; V. Zupan, Šolion, Znamenja 39–40, 1973; idr.

**KRIMINALKA** (lat. crimen—prestop, vlom)

— pripoved o hudoodelstvu — velikem vladnem, ropu, umoru: predvsem glede na izvedbo, ki je uganka in otežuje odkritje storilca; tako je v ospredju razgibane in zapletene zgodbe ponavadi človek, ki skuša tega storilca odkriti (zlasti v t. i. detektivki). Zgrajbeno temelji na napetosti, ki se pojavlja v obliki komaj odgonetljive uganke; vsi zločini v k. so ponavadi na robu popolnosti, s komaj zaznavnimi napetostmi, prav te pa privedejo po docela ne pričakovani, vendar trdni logiki do razkritja. — Zvečine velja k. za knjiž. plažo; ker gre rada v denar, se v njej poskuša več šumarjev kakor v drugih, manj komercialnih knjiž. vrstah; vse, kar se napiše, gre zvečine v klasje, od tod tudi prej omenjena ocena — čeprav je kriminalka dobrega avtorja lahko prav tako umetniško delo. — Izhaja iz različnih tradicij: roparski, vi-teški, pustolovski roman; sicer v Franciji 18. stol.; kasneje npr. E. A. Poe idr.; detektivke: A. Conan Doyle — Sherlock Holmes; A. Christie; G. Simenon idr.

Prim.: A. Kalan, Detektivski roman, DIS 1913, str. 79; M. Kmecl, Od pridige do kriminalke, (ustrezno poglavje) 1975; S. Lasić, Poetika kriminalističnega romana 1973; idr.

V Zahodni Nemčiji npr. ne natisnejo takšne knjižice v manj kakor 15.000 izvodih, naklade pa dosežejo tudi po 250.000 izvodov že v prvem natisu, v ZDA milijon in več. V obliki tako imenovanih »pogrošnih romanov« (po grošu: slab papir, mehke platnice, drobne črke, zelo poceni; ko ga prebereš ga brez kesanja in občutka škode zavržeš; prim. pri nas serijo NN, za ljubezenske snovi v srbohrvaščini Ljubavni vikend roman ali Život ipd.) jih ena sama založba zmeče na trg po več milijonov letno. Takšno zanimanje prejkone kaže, da premore kriminalka neki mlk, ki ga sodobna priznana literatura pogosto nima. Bržkone je to tudi opozorilo, da se je sodobni literarni razvoj iz težnje po zmeraj novi izvirnosti, po kar se da neoporečni duhovni tehtnosti, po oblikovni popolnosti in povednosti, iz nagnjenj do filozofije, psihologije, sociologije in drugih ved izdatneje oddaljil od prvinskega okusa. (Do nečesa podobnega je prišlo tudi v likovni umetnosti, kar je pripravilo prostor za množičen prodor »naivcev«.) — Kriminalka in njena razprostranjenost dopoveduje, da živi sodobna literatura v nekaterih zablodah, npr. v zablodi, da se sižeji, to je zgodbene, dogajalne zgradbe ne smejo ponavljati, da morajo biti vsi umetniški postopki kar se da enkratni, neponovljivi ipd. Književna veda je doslej dokazala, da je za kriminalko ponavljavnost nekaterih »sestavlin« celo nujna, pogoji, da jo bralci sprejmejo. Če skuša avtor storiti kaj »mimo«, »bolje« od železnih pravil, ki kriminalki vladajo — zato pač, da bi bil originalen, je vnaprej obsojen na neuspeh. V glavnem zadevajo ta pravila odnos do bralca (!) in zgodbo ali siže. Iz obsežne literature — danes je raziskovanje kriminalke kot književne vrste množično — je najbolj znana Van Dinejeva zbirka »dvajset pravil za pisanje detektivske pripovedi« iz dvajsetih let tega stoletja (S. S. Van Dine, s pravim imenom Willard Huntington Wright, je bil sam zelo znan pisec kriminalk):

- \* 1. Bralec in detektiv morata imeti enake možnosti za razkritje »slučaja« — skrivnosti. Vse sledi morajo biti natančno ugotovljene in opisane.
2. Bralcu ne smemo naprtiti nikakršnih trikov in prevar, razen tistih, ki jih je storilec nastavljal tudi že detektivu.
3. Ne sme biti ljubezenske zgodbe; naloga je v tem, da pripeljemo storilca pred sodni zbor in ne ljubeči par pred oltar.
4. Storilec ne sme biti nikoli detektiv sam, ali kakšen drug raziskujoči uradnik. To bi bila sleparija: ko da bi komu skušali podtakniti dinar namesto tisočaka.
5. Storilca je treba ugotoviti z logičnim raziskovanjem, ne po naključju in nemotivirano.
6. Detektivka mora graditi na enem detektivu; detektiv je samo tisti, ki naj odkriva (detects). Njegova naloga je zbirati indicije, ki vodijo do osebe, ki je pred prvim poglavjem zakrivila hudodelstvo; če detektiv ni rešil problema z analizo indicij, potem ni boljši od dijača, ki je rešitev matematične naloge prepisal.
7. V detektivki enostavno mora biti truplo in bolj ko je mrtvo, bolje je.

**EPIZODA** (grš.), prvotno tisto odsko dejanje, ki je bilo v starogrški drami vloženo med zborne speve; danes v daljših lit. tekstih (romanah, dramah) deli besedila s stranskim, torej z osrednjim dogajanjem največkrat šibko povezanim dejanjem: služi slikovitosti, kot antiteza kontrastivnosti ipd., torej izraznosti besedila.



Majhen vlomček ne velja nič; tristo strani natezanja je za takšno malenkost preveč. Navsezadnje morata biti bralčev napor in poraba energije nagrajena!

8. Hudodelstvo je treba pojasniti z docela naturalističnimi sredstvi.

Za ugotavljanje resnice so metode nevidnih pisav, branje misli, spiritistične seje, povpraševanje kristalne krogle ipd. tabu. Bralec ima možnost, če lahko svoje razumevanje primerja z racionalno delujočim detektivom, če pa se mora ubadati s strahovi in metafizično četrto dimenzijo, je vnaprej izigran.

9. (Nezanimivo.)

10–12. Storilec mora biti oseba, ki je v pripovedi dovolj pomembna in opazna, torej oseba, za katero se bralec zanima. Vendar mora biti ta oseba pomembna tudi po svojem družbenem položaju: ne sme biti npr. služabnik, ker bi bila potem rešitev naloge preenostavna. Tudi mora biti en sam. Seveda ima lahko hudodelec pomagače, vendar mora večina bremena bremeniti enega samega, da se lahko vsa bralečeva nevolja osredotoči na eno samo garjavo ovco.

13. (Manj zanimivo.)

14. Način umora in njegovo odkrivanje morata biti racionalna in znanstvena; psevdoznanstvenih, imaginativnih (izmišljenih, fantazijskih) in spekulativnih metod detektivka ne prenese.

15. (Manj zanimivo.)

16. Detektivka ne prenese dolgotrajnih opisov, zamujanj s postranskimi stvarmi, subtilnih značajskih analiz, preintenzivnega truda okrog »atmosfere«. Te prvine v poročilu o hudodelstvu in njegovih posledicah niso prvinke pomembne. Zaustavljajo dogajanje in uvajajo motive, ki so brez zveze z glavnim namenom... Mora pa detektivka vsebovati toliko opisov in značajskih oznak, da učinkuje verjmljivo, resnično.

17. Storilec ne sme biti poklicen gangster. Banditski in vlomski delikti so stvar policije in ne pisateljev ali briljantnih amaterskih detektivov.

Resnično ospuljiv hudodelec je npr. kakšen cerkveni dostojanstvenik ali kakšna stara devica, ki sta sicer znana po dobroti.

18. Prestopek v detektivki se ne sme nikoli izkazati kot nesreča ali samomor; končati odisejo raziskovanja s takšnim antiklimaksom pomeni izigrati bralečvo naklonjenost in zaupanje.

19. Vsi prestopki v detektivki morajo biti osebno motivirani. Mednarodne zarote in vojna politika spadajo v druge vrste literaturo — recimo v špijonsko. Zgodba o umoru pa mora ostati tako rekoč »prisrčna«, izsevati mora bralečve vsakdanje izkušnje, nuditi mu mora ventil za tešenje potlačenih želj in čustev.

20. Za konec naštejmo še nekaj postopkov, ki se jih izogiba vsak pisatelj detektivk, če kaj da nase. — — — a) Ugotavljanje storilca s primerjanjem cigaretnih ogorkov, ki so ostali na kraju zločina, in vrste cigaret, ki jih kadi osumljenec; b) spiritistične seje, ki se je storilec tako ustraši, da se sam izda; c) ponarejeni prstni odtisi; d) ponarejen alibi;

e) pes, ki ne laja in s tem izda, da je storilec hišni človek; e) zavajajoče

**TRILOGIJA, TETRALOGIJA** (grš), niz treh oz. štirih del, ponavadi dram ali romanov, ki so sicer vsako zase samostojna in zaokrožena enota, se pa spajajo v notranje povezano, širšo tri- ali štiridelno celoto.

prelaganje odgovornosti na dvojčka, sorodnika ali podobnega, vendar nedolžnega človeka; f) injekcije ali narkotične kapljice; g) umor v zaprtem prostoru, v katerega vdre policija; h) test besednega asociiranja kot sredstvo za odkrivanje krivde; i) šifra ali šifrirano pismo, ki ga na koncu detektiv razšifrira.

To so torej osnovna pravila, v njihovem okviru se mora pripovedovalčeva domišljija sprostiti do skrajnosti in osnovno shemo kar se da slikovito pripovedno uresničiti. Književna veda je opredelila še vrsto drugih značilnih lastnosti kriminalke, in tudi ločila jih je v različne tipe — npr. po vrsti radovednosti; človeška radovednost je namreč lahko shematično vsaj dvojna: a) ve za vzrok in jo zanima posledica — storilci pripravljajo vlog v banko, vse natančno pripravijo, bralec je radoveden, ali bo načrt uspel; ponavadi vlomilci sicer brezhibno zasnovano podjetje zapravijo s komaj opazno pomanjkljivostjo, ki je niso predvideli; b) ve za posledico (umor), zanima jo vzrok («klasična» kriminalka: na začetku je umor in vsi se sprašujejo za vzrokom; ko bo znan vzrok-motiv zanj, bo tudi storilca lažje najti. Itd. (Gl. geslo z literaturo!) — Žal smo Slovenci zelo literarno spodobni in je detektivka pri nas eno najbolj zanemarjenih književnih področij. — Inačice so še: vohunska, pustolovska, viteška (vitez: detektiv = zaščitnik pravice) in podobna pripoved.

## Književne zvrsti glede na avtorstvo

Ločevanje zvrstnih skupin književnih besedil glede na avtorstvo je manj zanimivo, čeprav razmeroma pogostno. V nasprotju s tako imenovano avtorsko literaturo, to je takšno, v kateri je pisec (avtor) vsakega teksta posebej znan, ločimo vsaj še tako imenovano *ljudsko anonimno slovo*: množico pesmi, pregovorov, pripovedi, ki se ustno širijo med ljudstvom, avtor pa se pri tem zvečine pozabi. Starejše, romantično naziranje je celo menilo, da je avtor takšnih besedil kolektiv-ljudstvo, narod (narodna pesem); zato je bilo romantiki ljudsko slovo najpopolnejši izraz narodovega duha, njegove ustvarjalnosti. Kasnejše členitve so tezo ovrgle: že preprosto logičen premislek ustvarjalnega procesa, pri katerem naj bi množica ljudi besedo za besedo sestavljala zgradbeno in sporočilno dovolj trdno sestavljeno besedilo, izkaže neverjetnost in nemožnost takšnega postopka. Avtor sieherne ljudske pesmi ali pripovedke je moral sprva biti en sam, vendar naglo pozabljen: prviški odnos do literature se ne zanima za količine in za nastajanje teksta, npr. za avtorja, marveč za tekst sam (preprost pa učinkovit dokaz: otrok, nešolan, pa celo šolan bralec, ki ni posebej pozoren na to, si avtorja prebrane knjige zlepa ne bo zapomnil, pa če mu bo knjiga še tako ugajala). Pač pa se ljudski okus in ustvarjalni delež v ljudski pesmi (pripovedki) izrazi na drugačen način; glede na to, da se pesem prenaša ustno, s pomnjenjem in ponavljanjem, prenašalci iz besedila sproti izločajo tisto, kar jim ne ustreza, in dodajajo, kar se jim zdi, da manjka,

**POLLJUDSKO SLOVSTVO/PISMENSTVO**, pojem, ki se po češki lit. vedi uja novejši čas (zlasti Koruza): slovstveni izdelki pismenih ljudskih avtorjev, npr. bukovnikov na Koroskem, šolmoštvo, organizov, sejmarijev ipd. Zvečine substandard, ohranjen v rkp., včasih natisnjen v lastni, rokodelski tiskarni (Drabosnjak); Kančnik na Dolenjskem, Knobl na Gorenjskem, Drabosnjak na Koroskem, Vodovnik na Pohorju in številni drugi; njihovo število gre v desetine in stotine.

Prim.: J. Koruza, O začetkih slov. pesništva. JIS XVII / 1971-2; isti, O doslej neznanem slovenskem pesnjenju v dobi pred Pisanicami, JIS XIX/1973-4; idr.

**LJUDSKO SLOVSTVO** (starejše »narodno slovo«) — literarna besedila različnih vrst, anonimna / avtorstvo neznano; zvečine ustno (péto, pripovedovano) razširjeno med ljudstvom: ljudska pesem različnih vrst, oblik in namenov (péto, romarska, na-božna, zabavljica, ljubezenska, pripovedna, ljudski ep idr., ljudske pripovedke raznovrstnega značaja (bajke, pravljice, god-čevske) idr. — V nasprotju z romantični-mi naziranjmi o kolektivnem avtorstvu ljud-skoslovstvenih izdelkov v davnini (od tod tudi starejši naziv »narodno...« — avtor je narodna skupnost, celota) prevladuje danes bolj ali manj prepričanje o njihove-m avtorskem izvoru (en avtor), o njihove-m nepretrganem, torej tudi današnjem nastajanju. Medij širjenja, ljudski spomin, pripovedovanje, petje, pa jih sproti prilaga spreminjalnemu se okusu; marsikaj dodaja, marsikaj odzame, torej se res oblikuje na neki način kolektivno, vsaka ina-čica je sad dolgotrajnega prenašanja kolektiva prenašalcev, njihove osebnosti, druž-bene, zgodovinske mentalitete; avtorstvo pa se sproti pozablja. — Po romantičnem na-ziranju je l. s. najpristnejši izraz narod-nega duha, njegove življenjske ustvarjal-nosti, samobitnosti in posebnosti, zato v 19. stol. in kasneje mnogo zgledovanja pri-njem; od tod tudi že zanimanje v Zoiso-ve-m krogu zanj, oz. še prej, potem pri čbeličarjih (vključno Prešeren, Korytko); najpopolnejša zbirka slov. ljudske pesmi je do danes Strekleja (I-IV 1895-1923, do- končal J. Glonar), nova, popolnejša, je še-le v delu; najpopolnejša zbirka pripovedk v SAZU, zbiralec Matičetov (še danes raz-lični ljudski pripovedovalci zmorejjo pove-dati po nekaj sto različnih ljudskih pripo-vedk). Poseben pojav je množična ljudska pesem v NOB; zbira Oddelek za slovan.

Ali ko družba peti začne, gre pesmica za pesmijo. Znaajo jih toliko, da se samo čudiš, kako jih naši ljudje toliko v glavi obdržijo. — — — Kakor se razloži rožico, ki sama od sebe zraste na ravnem polju ali na planini zeleni, od rože storjene in iz-škrcijane, ki je v štacuni na prodaj, — tako se razloži pesmica, ki jo naš narod poje, od nove pesme, ki jo učeni izmislijo. Taka pesemca je prosta, ni visoko učena, pa vselej k srcu gre, ker iz srca pride. — — — Te slovenske pesmi so večidel kratke, ljubke, proste, tako zložene, da jih že iz glave znaš, ako jih samo enkrat ali dvakrat siliš; so stare po sto, po dve, tristo let in še starejše ...

M. Majar-Ziljski, 1844

Značilna ljudska prilagoditev obstoječih pesmi trenutnim potrebam (in s tem po-sebne vrste ponaroditev) so partizanske priredbe znanih slovenskih starih ljudskih ali pa tudi avtorskih pesmi; npr. Gregorči-čeve Veseli pastir: Z zakrivileno palico v roki/za pasom pa šopek cvetic = Naba-sano puščico v roki, / pištolo in bombo za pas ...

### Opozorilo

Ločuj:

- poljudno književnost,
- poljudsko pismenstvo in
- ljudsko slovo! (Glej ustrezna gesla!)



spreminjajo in »popravljajo« obstoječe. Na ta način je skozi stoletja in na obširnejšem prostoru, v katerem se ljudska pesem ustno »razprši«, nastajala vrsta in različna pesmi ali pripovedi. Slovensko ljudsko pesem Zakrknjena grešnica so prvič zapisali konec 18. stoletja v 88 verzih, v letih 1860–1930 so zapisali še 29 inačic, ki pa povprečno štejejo le še po 15 verzov (po B. Merharju): vsega torej trideset variant, ki svojo spremenljivost zgovorno kažejo že navzven, z različno dolžino.

Nekakšno vmesno stopnjo med anonimno ljudsko in avtorsko, predstavlja tako imenovana ponarodela pesem. To je pesem, katere avtor je sicer znan, a med ljudskimi prenašalci toliko pozabljen, da občutek za avtorsko »lastništvo« nad njo oslabi in jo je zato mogoče mirne vesti spreminjati, prilagajati, po svoje reproducirati. Že Štrekelj, ki je pripravil doslej najboljše izdaje slovenskih ljudskih pesmi (8300 slovenskih besedil, 16 snopičev v 4 knjigah – zadnja dva ur. Joža Glonar, 1895–1923) je takšnih pesmi naštel nad 2000, jih pa niti ni uvrstil v zbirko. Značilen razmah ponarodelih in priložnostno prirejenih pesmi opazujemo med NOB 1941–1945. Ohranil se je npr. podatek, da je besedilo znane partizanske pesmi Na oknu glej obrazek bled... jeseni 1942 napisal Mitja Ribičič, toda pesem se je širila ustno, s prepevanjem; če je tudi bila v preprosti tehniki natisnjena, je zaradi ilegalnosti NOB navedba avtorja največkrat odpadla. Tako je Ribičič kot avtor sam čez leta ugotovil, da sta od prvotnega besedila ostali nespremenjeni samo dve kitici (po V. Smoleju).

*Kolektivni roman.* Predvsem v območju najdaljše književne vrste pa dandanes poznamo vendarle tudi skupinsko napisane tekste: en in isti roman napišejo dva ali tudi več avtorjev. Svetovno znana pisateljstva dvojica sta Iif in Petrov (s pravim imenom Fajnzil'berg in Katajev) z vrsto satiričnih romanov (pri nas sta pred nekaj leti v dvoje pisala Dimitrij Rupel in Mate Dolenc »non stop roman« – Peto nadstropje trinadstropne hiše, Probi VIII/1970). Postopek je lahko različen: lahko da pisca v resnici skupaj, za isto mizo, sproti in po dogovoru oblikujeta besedilo stavek za stavkom, najpogosteje pa avtorji skupaj pripravijo samo načrt in se zmenijo za pravila, potem pa pišejo roman po delih, po poglavjih, npr. eden eno, drugi drugo, prvi tretje in drugi četrto poglavje.

\* Zanimiv primer kolektivno pisanega romana je mogoče najti v ruski književni reviji Korabl' (Ladja) 1923. Tam je skupina 13 znanih sovjetskih pisateljev (med njimi »klasični« Bulgakov, Pilnjak in dr., tkim. »krožek trinajstih«) objavljala roman Zračna karavana s snovjo iz pravkaršnje oktobrske revolucije. Pred vsakim nadaljevanjem so žrebali, kdo bo pisal naslednje poglavje, zgodbe in sijeja. Vnaprej niso sestavljali, vsakdo je imel pravico v svojem poglavju uvajati nove osebe, prenašati kraj dogajanja, krojiti dogodke itd. – edini pogoj je bil, da je moral pri tem upoštevati dotlejšnjo logiko pripovedi, zgodba je morala biti kar se da razvidna in dogajalno dosledna (slikovito in po Čehovu rečeno: če se je v prvem poglavju bralcu pokazalo pištolo, je morala ta pištola v kasnem naslednjem

jez in knjiž. na Filozofski fakulteti v Ljubljani (Paternu, Stanonikova; zbranih že več tisoč primerkov). – Po drugi strani pa je romantika docela zanemarljivo bogato plast ljudskega slovstva, ki se je zdelo manj »spodobno«, t. i. lit. substandard: zvečne godčevske zgodbe (take, ki so jih pripovedovali godci za zabavo, v odmorih med plesnim muziciranjem), kosmate pesmice ipd. – Čeprav je prav iz te tradicije (zlasti godčevske) do pomembne mere pognala sodobna slovenska književnost (vajejci, Jurčič).

Prim.: B. Krek, Slovenske narodne pravljice in pripovedke 1885; A. Res, Pot do romantičnega pojmovanja narodne pesmi, DiS 1923; isti, Narodna pesem v romantiški luči, DiS 1924; isti, Bistvo narodne pesmi, DiS 1924; I. Grafenauer, Prakulturne bajke na Slov., Etnolog XIV/1942; isti, Narodno pesništvo, Narodopisje Slovencev II 1952; A. Bolhar, Slovenske narodne pravljice, 1952; Merhar, Matičetov, ustrezna poglavja v ZSS SM I 1956; V. Novak, Slov. ljudska kultura, ustrez. pogl., 1960; M. Matičetov, Pregled ustnega slovstva Slovencev v Reziji, SR XVI/1968; V. Vodusek, Razmerje med besedilom in napevom v ljudski pesmi, JIS XIV/1969; V. Vodusek, Slov. koroška ljudska pesem, v zborniku: VI. seminar slov. jez., lit. in kult. 1970; J. Koruza, O začetkih slovenskega pesništva JIS XVII/1971–2; M. Stanonik, Problematika slov. narodnoosvobodilnega pesništva iz let 1941 do 1945, SR XXII/1974; idr.

**KNJIGA** (grš. biblos = papirus; lat. liber = lubje, prvotno »papir« za zapis) – skupaj zvezani popisani ali potiskani listi; pred iznajdbo papirja (v Evropi ok. 1300) in tiska (ok. 1445) pogosto v unikat oz. maloštevilnih ročnih prepisih. Prve tiskane knjige (do 1500) imenujemo inkunabule (lat. povoj, zibel): vsega okoli 40.000 različnih tiskov v okoli 10 milijonih izvodov; na Slovenskem jih hranimo ok. 1000, ogromno jih je propadlo v rekatolizacijskih/protireformacijskih procesih na grmadah, prav tako ob jožefinskih reformah z uničevanjem samostanskih knjižnic, 18. stol. Prvi slov. tiskani knjigi: Trubarjeva Abecednik in Katekizem 1550. – Glede na braico, opremo in naklado (naklada je število tiskanih izvodov) ločujemo različne tipe knjig: bibliofilske (za posebne ljubitelje – z razkošno opremo, na finem papirju, zelo nizka na-

poglavju koga ustreliti, morala je opraviti kakšno funkcijo, upravičiti svoje prikazovanje v besedilu). Prednost takšnega romana naj bi bila slogovna barvitost/različnost, nepričakovani zgodbeni/sižejski preobrati in podobno.

Vendar so takšna podjetja v literaturi redka; daleč najpogostejše piše en tekst en avtor, pa naj je kasneje pozabjen ali ne.

## Ločevanje književnih zvrsti po tehničnem mediju,

to je po sredstvih širjenja. Ljudsko slovo se je do poldrugega stoletja nazaj sprilo večinske nepismenosti širilo ustno. Da to ni ostalo brez posledic za prenašano besedilo, smo videli malo prej. Posebnost tehničnega prenašanja (pomnjenje in ustno reproduciranje) je torej oblikovalo posebne (zvrstne) značilnosti veliki skupini slovstvenih izdelkov.

Podobno velja za tisk; tisk ni samo *knjiga*, ki izide enkrat samkrat, marveč so tudi *časopisi*, ki izhajajo vsak dan ali enkrat tedensko, *književne revije*, ki največkrat izhajajo mesečno, *almanahi* kot letni zborniki. Knjiga izide enkrat samkrat (sem gre tudi ponatis, ki besedila iz prve izdaje zvečine bistveno ne spremeni); takrat, ko je avtorjevo besedilo dokončano, popravičeno, dozorelo, zaključeno. Glede na obsežnost pisateljevega zapisa in opravljenega dela je lahko poljubno debela, velika ali majhna, praviloma pa ostaja zaključena celota, ki ne zahteva niti ne predvideva kakšnega nadaljevanja; posreduje avtorjevo kratkoročno ali življenjsko delo, vseeno, njena zaključenost se ne ozira na ničesar zunaj sebe.

Vse drugače je s tako imenovanim periodičnim tiskom, ki izhaja v rednih periodičnih presledkih. Za almanah kot letni (koledarski) zbornik (npr. Kranjska čbelica ali Koledar Prešernove družbe) predvideva objavljanje aktualnejših besedil — takšnih, ki so bila napisana zadnji čas za trenutno sedanjost, prihodnje leto bo namreč izšel nov zbornik, ki se bo posvetil prihodnjemu času, lani pa je tudi že izšel almanah, ki se je posvetil lanskemu času. Še mnogo bolj je spričo pogostnosti izhajanja v takšno časovnost vključena mesečna literarna revija. Že almanah je praviloma zbornik skupine sodelavcev (knjiga je to le izjemoma), za revijo je to pravilo; ker izhaja razmeroma pogosto (npr. dvajsetkrat na leto, almanah v najboljšem primeru enkrat letno), je manj zajetna; torej ima raje krajše spise; posamične pesmi (namesto cele zbirke) in je mesečno aktualna, se spriti odziva na aktualne literarne pojave. Prav zato je književna kritika njena organska sestavina, medtem ko v knjižni izdaji kritika zgubi mnogo svoje neposredne svežine in je mnogo manj učinkovita — v knjigi je pač časovno odtrgana od predmeta svoje obravnave in od prvotnega javnega odziva nani. — Iz literarne zgodovine je dovolj znano, kako redno izhajanje književne revije kroji nastajanje daljšega besedila — romana, ki mora v reviji izhajati v nadaljevanjih. Uredniki od Janežiča in Levca naprej si kar naprej pulijo lase, ker jim

Tudi moje razmerje s pokojnim Frančiškom Levcem ni bilo nikdar gorko. — — — Imel pa je tudi vzrok, da mi ni bil prijazen, ker sem mu pri urejanju »ljublanskega zvona« povzročil velike težkoče. Z Jurčičem in Kersnikom smo imeli slabo razvedo, da mu spisov, ki jih je prinašal v »Ljubljanski zvon«, nismo nikdar v celoti izročali, ampak v oddelkih, od številke do številke. Prvega je imela iziti številka, moj spis pa se je imel tiskati v prvi polji.

Dvajsetega — časi tudi še petindvajsetega — ubogi Levec od mene in Kersnika ni črke ni imel v rokah. Ker se nad Jankom — in kdo ni imel rad Janka! — ni mogel znesti, se je znašel nad mano, in to na način, ki se ni nikdar ravnal po Kniggejevih predpisih. Ni mi ostajalo drugega, nego da sem sedel po večerji k pisalni mizi in da sem pisal celo noč, tako da je bilo jutraj ob štirih poglavje spisano. Nič mi ni bil hvaležen Levec, in naj sem ga opozarjal še tolikokrat, da dobro vem, da Janko Kersnik izroča svoje rokopise osemindvajsetega ali pa šele devetindvajsetega! Zaradi tega je opaziti pri mojih tedanjih spisih precej površnosti; tu in tam obsegajo mesta, ki si nasprotujejo s prejšnjimi poglavji, včas pa se mi je še celo pripetilo, da je npr. ena in ista oseba v eni in isti povesti nastopala pod različnimi imeni.

I. Tavčar, Objeki 1911

## Še nekatera književnozvrstna in vrstna razlikovanja:

- a) po *bralcu* (otroška književnost, poljudna književnost, elitna in množična književnost — mohorjanke, kriminalke itd.)
- b) po *avtorstvu* (anonimno slovo — zvečine ljudsko slovo, avtorsko slovo, kolektivni tekst)
- c) po *tehničnem mediju* (tiska: knjiga, revija, časopis; radio, televizija, film)

klada in visoka cena), množične (preprosta oprema, velika naklada, slabši papir, nizka cena; pri nas najvišje naklade okoli 100.000 izv.), žepna k./pocket-book: podobna prejšnji, knjiga za v žep, npr. za na potovanje ipd.) itd. Knjige za javno kroženje hranijo v knjižnicah/bibliotekah; osrednja slovenska knjižnica je Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani (ust. 1774), danes premore ok. 1.100.000 primerkov različnih knjižnih, deloma tudi rkp. enot.

Prim.: S. Škerl, Nekaj o izdajanju knjig, DIS 1933; M. Iljin, S črnim po bele, povesti o knjigah, 1946; A. Gspan, J. Badalič, Inkunabule na Slovenskem 1957; J. Gradišnik, Poslanstvo slov, knjige, NO XI/1964; Z. Kulundžić, Zgodovina knjige, v slov. prev. 1967; G. Kocijan, Knjiga in bralci 1974; idr.

**ALMANAH** (arab., gršč., egipt. koledar) — v orientu prvotno astrološke table (zvezdo gledna prerokovanja), podobne koledarskim, v poznem sred. veku se pojavijo v Evropi (15. stol.), ob koledarskih se v njih gosteje pojavljale gospodarske, kulturne, politične in pd. informacije; te so marsikdaj prevladale in almanah je postal sčasoma oznaka za letni strokovni ali literarni zbornik; kot pretežno leposloven zbornik se pojavlja od 18. stol. naprej (tudi pri nas: Pisanice 1779–1781) Važnejši slov. lit. almanahi poleg Pisanic: Kranjska čbelica I 1830–VI 1848, Slovenska Vila 1865, Mladika 1868, Na razstanku 1898, v novejšem času Katalog in dr. Značilna prehodna oblika med koledarjem in leposlovnim almanahom so koledarji Mohorjeve in Prešernove družbe: v prvem delu so koledarska obvestila, v drugem politični, gospodarski in drugi poučni članki ter leposlovje.

**KNJIŽEVNA REVIIJA** (fr. revue = pregled) — periodičen, to je v daljših (ali tudi krajših, najpogostejše mesečnih ali štiri-najstidnevni) presledkih izhajajoč časopis, zvečine manjšega, knjižnega formata z literarno »vsebino«, to je verzifikacijo, prirednimi proznimi, dramskimi, kritičnimi, esejističnimi besedili različnih avtorjev; nekakšen sproten pregled njihovega pisanja, medsebojnega ocenjevanja in polemiziranja (polemika, gršč. polemós = vojna; preprič oz. bojovito izražanje različnih pogledov, mnenj; peresna vojna). Za razliko od letnega almanaha mnogo bolj sprotna, časovno aktualna, vendar za razliko od dnevnih, tudi tedenskih časopisov spet mnogo tehtnejša, preko trenutka segajoča.



avtorji nadaljevali pripovedi kljub brezštevilnim moledovanjem nosijo za vsako številko posebej, ponavadi prepozno; to kajpada ni le nadlega za urednika, marveč tudi za tekst, ki mora prenesti marsikatero naglo in bolj malo uspešno krpanje.

»Periodična prisila« z nakazanimi posledicami je še mnogo očitnejša v tedenskem ali dnevnem časopisu, ki po svoji naravi mora prinašati sveže novice. Tam je aktualnost diktat, novost in naglost zapoved. O včerajšnji gledališki predstavi mora biti že danes poročilo/kritika, tudi izid knjige ne more čakati dosti več kakor teden dni, sicer se zdi poročilo v dnevnem časopisu že zastarelo. Omenili smo, kako je časopisje vzpostavilo čisto posebno književno vrsto feljton/podlistek. — Enako nazoren je časopisni poseg v tkim. short-story: ker je a) bralec časopisa vsakdanji človek, ki ne prenese prehude literarne rafiniranosti, ker b) časopis ne prenese dolgih besedil in ker c) časopis z vsakodnevnim rednim izhajanjem potrebuje neznanske množine gradiva, se je v 20. stoletju razvila prava fabriška produkcija posebnih kratkih časopisnih zgodb, ki a) računajo na zelo povprečen okus, b) ne štejejo preko 100–150 tipkanih vrstic (3–5 tipkanih strani: primerjaj ta pogoj v vseh razpisih za časopisne zgodbe, humoreske in pd.) in ki se c) spričo velikanskih potreb šablonsko ponavljajo.

Potemtakem upravičeno, čeprav razmeroma nejasno in zgolj priložnostno v tiskanem slovtvu ločujemo knjižno, revijalno in časopisno literaturo. Novi tehnični mediji so s svojimi načini reproduciranja književnega besedila vzpostavili nove literarne zvrsti: *radio* radijsko literaturo (radijska igra, otroška radijska igra, feature, slušna reportaža, radijski esej, pol pripovedovano pol igrano radijsko pripoved, radijski intervju ali izpraševalni pogovor itd.); *televizija* televizijsko literarno zvrst (televizijsko igrano in pd.), *film* filmsko (scenarij vsakršne vrste). Pri televizijski in filmski literarni zvrsti narekuje osnovne značilnosti besedila dejstvo, da služi to besedilo kasnejši vidni predstavitvi.

## Zaključek

Potemtakem vprašanje književnih zvrsti nikakor ni tako enostavno, kakor smo ga sicer vajari pojmovati in odpravljati. Enotne imenovalce je mogoče komajda kje vzpostavljati. Različne zvrstne in vrstne lastnosti se pri različnih besedilih kar naprej spreminjajo, križajo, dopolnjujejo. Otroška igra kot književna vrsta je zvrstno lahko hkrati dramska, otroška, gledališka, avtorska, radijska, lirska, ljudska, burleska itd. in pd.

\* Književna umetnina je stvaritev ki se ne podreja nikakršnim vnaprejšnjim pravilom; sploh pa v bralcu/poslušalcu/gledalcu nikdar ne zaživi kot pravilo, marveč kot doživetje, nekaj, kar se do-živi, kar je skoraj kakor resnično življenje. Vse to, kar smo navajali in naštevati doslej,

Prva slov. l. r. v pravem pomenu besede: Slovenski glasnik (ur. A. Janežič v Celovcu 1858–1868), pred tem Slovenska čbela v Celju (1850 – velja za prvo slov. politično r.), Slovenska čbela v Celovcu; pred 1848 vrsta brezuspešnih poskusov (prvi znani načrt: Slavinja 1824) – vsi propadli zaradi državne ali lokalne cenzure (lat. strog preizkus; obvezni oblastveni pregled za zavrnitev/sprejetje rkp.) Po 1881 Ljubljanski zvon (do 1941, doslej slov. l. r. z najdaljšim izhajanjem), malo za njim katoliški Dom in svet (1888–1944); danes Sodobnost, Problemi, Dialogi idr. – Ločuj med leposlovno in strokovno literarno revijo (Sodobnost: Jezik in slovstvo!)

čez dolge (pa glede na razsežnost literarnih ved spet skromne) strani, so le pojmi, ki nam o književni umetnini omogočajo misliti, oblikovati znanje o njej; nudijo nam orodje, ko skušamo razumno razlagati književno besedilo, poimenovati pojave v njem. O vsaki književni umetnini posebej je treba s takšnim orodjem v rokah na novo, na drugačen način misliti; vsaka zase je poseben, zamotan, enkraten svet, pa če je videz še tako drugačen, preprost, samoposeben in umljiv.

Samo v tem je tudi smisel literarne teorije: kot orodja za mišljenje in govor o literaturi.

## POJMOVNO KAZALO

Pojmi so zaznamovani po tistih straneh, kjer je mogoče o njih najti temeljno ali dodatno informacijo, niso pa zapisane tiste strani, na katerih se omenjajo spotoma, kot ponazoritev in podobno. – Stran, na kateri je pojem obdelan v obliki leksikonskega gesla, je odvisna s krepkejšim tiskom.

- Afereza 80, 81  
 Aforizem 201, 285, 300, **301–303**  
 Agitka **267**  
 Akiologija 116, **125**  
 Akt, gl. dejanje  
 Akumulacija (kopičenje) 128  
 Alegorija 53, 108, 120, 121, 145  
 Aliteracija 84, **85**, 92  
 Almanah 334, **335**  
 Alomornost 242  
 Alpska poskočnica 260  
 Amfibrah 74  
 Amplifikacija 124  
 Anadiploza 94, **95**  
 Anafora 92  
 Anakruza (predtakt) **75**, 76  
 Analogija 106  
 Anapest 74  
 Anekdota 202, 225, 270, 294, **295**  
 Antiroman, gl. novi roman  
 Anonimno slovo 330  
 Antistahon 80  
 Antiteza 124, 132  
 Antologija **135**  
 Antonomazija **111**  
 Apokopa 80, 81  
 Apologija, gl. obramba  
 Apostrof 80, 81  
 Apostrofa (ogovor) 124 s.  
 Arhaizem **99**  
 Ars (arza) 67, 68  
 Arteizem 124  
 Asindeton 96, 122  
 Asonanca 72, 84, **85**, 92, 145, 291  
 Avantgarda (literarna) **101**  
 Avtor, avtorstvo 331, 335  
 Bajka **183**, 246, 290, 331  
 Balada 134, 254, 288 s., **289–291**  
 Barok 9, **47**, 171, 175, 183, 273  
 Basen (ezopska fabula) 186, 225, 236, 302, **303–305**  
 Beletrija, gl. leposlovje  
 Besedna umetnost 27 s., 32, 146  
 Bibliografija 22, 23, 25, 199  
 Biblioteka, gl. knjižnica  
 Biografija, biografika 8, 13, 16, **21**, 38, 302, 308  
 Blank verz **73**  
 Bralec 310, **311**, 319, 320, 326, 335, 336  
 Branje 7, 311  
 Brigadni dnevnik 192  
 Bruizem 65  
 Bukolika 183  
 Bukovniki 331  
 Burka **177**  
 Carmina figurata 53, 56, **57**  
 Cenzura 337  
 Cezura, gl. zareza  
 Ciklična okvirna pripoved 230 s.  
 Ciklus, gl. venec  
 Citat (navedek) **11–13**, 201  
 Citiranje **11–13**  
 Časopis 43, 234, 304, 334, 335  
 Črtica 18, 45, 240 s., 243, 252 s., 270, 290, 293 s., **295–297**  
 Dada, dadaizem 20, 51, 52, **63–65**, 69, 279  
 Daktil 74  
 Decima 258, 259  
 Dejanje (akt) 195, 196, **197–199**, 233  
 Dekadence **43–45**  
 Denotacija 24, **29–31**  
 Deskripcija, gl. opis  
 Detektivka, gl. kriminalka  
 Deus ex machina **267**  
 Dialog, gl. dvogovor  
 Dialogizem 126  
 Diareza, gl. razloka  
 Didaktična (poučna) književna zvrst **301**  
 Didaktične književne vrste, gl. poučne književne vrste  
 Didaskalije 32, 272, **273**, 274  
 Distih, tristih ... 91  
 Ditiramb (ditirambična poezija) 234, 243  
 Dnevnik 306  
 Dogajanje 222 s., 223, 227, 233, 238, 267, 269, 290, 295, 327



- Doživetje 160, 161, 162, 164, 233  
 Drama 195, 196, 197, 199, 223, 227, 234, 238, 239–241, 267, 269, 271, 273, 287, 290, 319, 325, 329  
 Drama, bralna 282  
 Drama, lirčna (poetična) 243, 252, 271, 272  
 Dramatična napetost (dramatičnost) 168, 238, 239  
 Dramatika 34, 43, 53, 141, 142 s., 148, 162, 168 s., 208, 218, 234, 235, 237, 238, 239–241, 240, 243, 264 s., 273, 289, 291  
 Dramatika absurda 279  
 Dramatizacija 236, 281  
 Dramatske književne vrste 264 s.  
 Duhovna struktura književnega besedila 146, 150  
 Dvogovor 140 s., 141, 171, 239, 240, 264, 269, 289, 299  
 Dvogovor (dialog), sokratski 141  
 Eidetizem, eideitično doživetje 28, 31, 36, 282, 286, 300  
 Eksempel (zgled, primer) 241, 296 s., 297, 299  
 Eksistencializem 45  
 Eksklamacija (vzklik) 126  
 Ekspozicija (zasnova) 228, 238  
 Ekspresionizem 45, 51–53, 114, 115, 199, 208  
 Ekspresivnost 28, 30  
 Elegični distih 68, 175  
 Elegija, gl. žalostnica  
 Elegion, gl. elegični distih 175  
 Elitna literatura 311, 322, 323, 335  
 Elogium 180  
 Emblema 121  
 Emezis 80  
 Enajsterec 72, 73  
 Endecasillabo, gl. enajsterec  
 Enigma, gl. uganka  
 Enjambement (miselna oz. verzna preko-račitev) 59, 78, 79  
 Enkomion 180  
 Enodejanka 270  
 Enotnost prostora, časa, oseb 171, 197, 290  
 Ep 15, 71, 234, 236, 287–289, 288, 290, 291  
 Ep, ljudski 287 s.  
 Epanalepsa 95, 231  
 Epifora 94  
 Epigram 135, 169, 194 s., 243, 244, 245, 246, 303  
 Epika, gl. pripovedništvo  
 Epilog, gl. zaključek  
 Epitaf 244  
 Epiteton (ornans) 116, 117  
 Epizoda, gl. tudi prizor 327  
 Epoda 181  
 Epopeja 202, 294  
 Epska širina 286  
 Esej 302, 307–309, 308  
 Estetika 17–19  
 Estetizem 19  
 Ethopoeija 9  
 Etoške književne vrste, gl. tipične knji-ževne perspektive  
 Evfonija, gl. zvočni slog  
 Evfonija, kvalitativna 84 s.  
 Evfonija, kvantitativna (evritmija) 82, 234  
 Fabula, gl. zgodba  
 Fantastika 304  
 Fantazija (domišljija) 34, 35, 160, 161  
 Feature 284, 285, 336  
 Feljton, gl. podlistek  
 Figure, kopicenja 126, 128, 145  
 Figure, logične 128, 130, 132, 145  
 Figure, ogovorne 124 s., 145  
 Figure, razširjene 134 s., 145  
 Figure, retorične 122, 123, 125  
 Figure, slovniške 132 s., 145  
 Figure, zvočne 84  
 Fikcija 36, 285  
 Film 274 s., 275, 278, 335  
 Filologija 8 s., 9, 24  
 Filozofija (kot pomožna književna veda) 20 s.  
 Fin de siècle 43  
 Formalizem 28 s.  
 Futurizem 52, 53, 69  
 Gazela 10 s., 256, 257  
 Geminacija 94  
 Geneza 12, 15  
 Genus dicendi 236  
 Genus (motto) 10, 198, 199, 201, 258, 260  
 Glosa 254, 256 s., 259  
 Gnomične poučne književne vrste 300 s.  
 Godčevske zgodbe 331, 333  
 Govor 140 s., 145  
 Groteska 169, 174 s., 177  
 Habitualni (običajni) besedni pomen 108, 145  
 Heksameter (šestomer) 68, 70, 71  
 Hermenevtika 10, 11, 23, 308  
 Hermenevtični zaprti krog (circulus viti-  
 sus) 242  
 Himna 73, 180, 181, 243, 254  
 Hiperbola, gl. pretiravanje  
 Hipotipoza 124, 138  
 Histerologija 134  
 Homilija, gl. pridiga  
 Humor 174, 175, 177, 323  
 Hvalnica 180 s., 234  
 Ideja, gl. misel  
 Ideografija 50 s., 51, 56, 77, 84, 98, 284, 286, 313, 314  
 Ideologija 187, 192  
 Idila, gl. selanka  
 Ikt 67, 68, 76  
 Ilustracija, gl. ponazoritev  
 Imažinizem 52, 69  
 Impresionizem 42, 44, 45, 51, 297  
 Inkunabula 333  
 Intervju 304  
 Inverzija 132 s.  
 Ironija 124, 176, 177  
 Ironija, romantična 269  
 Iteracija (ponavljanje) 98, 128  
 Iteraner 307  
 Izbira besede (arhaizmi, neologizmi, dia-  
 lektizmi, tujke, vulgarizmi, žargonske be-  
 sede) 98 s.  
 Izomorfnost 242  
 Izosilabičnost 72, 74  
 Izpoved 34, 138 s., 145, 234, 286  
 Jamb 74  
 Junak 211  
 Junaška pesnitev 236  
 Kapitel, gl. poglavje  
 Karakteristika 136  
 Karakterizacija 210 s., 211, 225, 295  
 Karikatura 172 s., 175–177  
 Katakreza 108, 110, 112 s., 145  
 Katarza 173  
 Katastrofa 238  
 Kič, gl. plaža  
 Kitica (strofa) 91, 198, 233  
 Klasicizem 47, 103, 171, 175, 181  
 Klasika 103  
 Klimaks, gl. stopnjevanje  
 Knjiga 234, 333–335, 334, 335

- Književna revija 334, 335–337  
 Književna oseba 29, 199, 210 s., 211, 233, 236, 282, 286, 290, 292 s., 320  
 Književne vede 8 s., 23  
 Književne vrste 12, 144, 154, 166, 186, 225, 234 s., 235, 243, 279, 283, 291, 295, 299, 301, 309, 335  
 Književne vrste, oblikovne 166 s.  
 Književne zvrsti 12, 144, 154, 166, 168, 234 s., 235, 239, 241, 243, 309, 335  
 Književni čas 210, 214 s., 215, 233, 292 s., 293  
 Književni program 236, 237  
 Književni prostor 210, 214 s., 215, 233, 290, 292 s.  
 Književnost (gl. tudi literatura, besedna  
 umetnost, leposlovje) 24, 27, 38  
 Književno-glasbene dramske vrste 272 s.  
 Knjižnica 335  
 Koledar 335  
 Kolon 59, 60 s.  
 Komedija 43, 170, 171, 174, 175, 229, 236, 268 s., 269  
 Komično 8, 169, 170, 172 s., 173, 175, 177, 181  
 Komparacija, gl. primera  
 Kompozicija, gl. zgradba  
 Kompozicijska dominantna 232, 290  
 Komunikativnost 28  
 Konotacija 26, 29–31, 30, 117, 292, 311  
 Konstruktivizem 53, 69–71  
 Kontekst 93  
 Kontracija 80, 81  
 Korekcija (popravek) 124  
 Krakovjak 260  
 Kratka zgodba (short story) 202, 290, 296, 298, 336  
 Kriminalka 184, 189, 226, 227, 324 s., 325, 335  
 Kritika 8, 13, 15 s., 16, 19–21, 23, 169, 176, 180 s., 181, 242, 300, 302, 308, 309, 334  
 Kuplet 262 s.  
 Kvarleta 248  
 Lajtmotiv, gl. smerni motiv  
 Larpulartizem 19, 77, 191  
 LEF 71  
 Legenda 184, 187  
 Leposlovje 24, 27, 335  
 Libreto 272, 273  
 Likovna izraznost znaka 54 s.  
 Lirika 27, 34, 53, 77, 115, 142, 148, 154, 160, 168, 169, 172, 216, 219, 234, 235,

- 239, 240, 241, **243–245**, 252 s., 257, 270, 289, 291, 323  
 Lirika, trubadurska 243  
 Lirske književne vrste 252 s.  
 Lirski subjekt 164, 165, 166, 210, 243, 290  
 Literarna manira 41  
 Literarna (književna) teorija 7 s., **15**, 23  
 Literarna (književna) zgodovina 10 s., **13–15**, 23  
 Literarne struje (tokovi) 42, 44  
 Literarni (pesniški) subjekt 163, 164, **165**  
 Literarnoteoretski tehnični termin 35  
 Literarnozgodovinska obdobja 42 s.  
 Literarnozgodovinska periodizacija 40 s., 43 s.  
 Literarnozgodovinske metode 13  
 Literatura (gl. še književnost, leposlovje, besedna umetnost) 24 s., 25, **27–29**  
 Litota 108, 109, 132  
 Ljudsko slostvo 47, 61, 311, 321, 324, 330 s., **331–333**, 335  
 Logični odmor 78  
 Ludizem 114, **115**  
 Magistrale, gl. glavni sonet  
 Makaronščina 102  
 Maksima 300  
 Marinizem 47  
 Marksizem 19, 20, **21–23**, 57, 160, 208  
 Metafora 53, 108, 116 s., **117**, 145, 271  
 Metonimija 108 s., **109**, 111, 145  
 Metrična shema 32, 60 s., **61**, 80 s.  
 Metrični odmor 78  
 Metrični sistemi **65**  
 Metrični sistem, kvantitativni 66 s., 67  
 Metrični sistem, silabični 70 s.  
 Metrični sistem, akcentuacijski (silabotonični) 67, 72 s.  
 Metrika 64 s., **65**  
 Metrum 60 s., 61, 76, 145  
 Mikstum 236  
 Mla pesem, gl. žalostnica  
 Mimezis 7, 9, 15, 34, 36, 138, 153, 162, 187, 214, 215, 218, 234, 238, 243, 307  
 Misel (ideja) 146, 184 s., **187–189**, 191, 194, 225, 233, 311, 320  
 Mit 150, 182 s., **183**  
 Mit, etnološki 183  
 Mladinska (otroška) literatura 185, 235, 297, 310, **311–313**, 312 s., 335  
 Množična literatura 322 s.  
 Moderna 45, **49**
- Mohorjanka, gl. večerniška povest  
 Monodrama 266 s.  
 Monolog 53, 271  
 Monolog, notranji **143**, 295  
 Mora 66 s., 67  
 Motiv 154 s., **155**, 194, 204, 233  
 Motiv, smerni (lajtmotiv, vodeči motiv) 158, **159**  
 Motivacija 158, 204 s., **205**, 233, 293  
 Motivacija, ideološka 208  
 Motivacija, psihološka 206  
 Motivacija, sociološka 206  
 Motivacija, umetniška 208 s.  
 Motivacijski sistem 205, 208  
 Motto, gl. geslo  
 Nadrealizem, gl. surrealizem  
 Naklada, 333, 335  
 Naracija 236  
 Narodno slostvo 61  
 Naslov 56, 198, **199**, 201, 233  
 Naturalizem 40 s., **41–43**, 49, 53, 77, 114, 184 s.  
 Naturene oblike književnosti 238  
 Non-fiction 34  
 Nova romantika 43, 45, 49, 51, 114, 115, 197, 292, 296  
 Nova struja 49  
 »Novi roman« 45, 187, 287, 299  
 Novela 185, 202, 225, 246, 280, 286, **287**, 288, 290, 292 s., 293, 297, 322  
 Notranja forma 166, 168  
 Obramba (apologija) **181**, 182  
 Obraz 287, 296  
 Oda 73, **181**, 254  
 Okazionalni (priložnostni) besedni pomen 108, 145  
 Oksimoron 110 s., 145  
 Okvirna pripoved **231**  
 Omnibus (filmski) 274  
 Onomatopoiia 46 s., 49, 284  
 Opera 271, 272, **273**  
 Opereta 271, 272, **273**  
 Opis 30, 136, 142, 145, 227  
 Oratio soluta 64  
 Osmerec 76, 291  
 Otroška preštevanka **313**, 314  
 Panegirik (hvalospev) 180, **181**  
 Parabaza **269**  
 Paragoga 80, 81

- Paralelizem 128 s.  
 Parodija 176 s., **181**, 289  
 Partizanska spominska literatura 152, **153**  
 Pasatizem 69  
 Pasijon **271**  
 Pastirska pesem 236  
 Pejsaž 227  
 Pentameter (petomer) 68  
 Peripetija **229**  
 Personifikacija 116 s., **117**  
 Perspektiva (literarna, pesniška) 162 s., 163, 165, 187, 194, 233, 234  
 Perspektiva, panoramična 218 s.  
 Perspektiva, pripovedna 290  
 Perspektiva, prostorska 218 s.  
 Perspektiva, scenarna 218  
 Perspektiva, slikovno-scenarična 218  
 Pesem (lirska) 27, 32, 59, 156, 262, 264, 289, 300  
 Pesem, ljudska 330 s., 331  
 Pesem, poučna 302  
 Pesem vločnica 164, **165**  
 Pesniška zbirka 43, 200, 323  
 Pesništvo 27  
 Petdejanka 270  
 Pisatelj 27  
 Plaža, literarna, 322 s., **325**  
 Poanta **189**  
 Počutenje ideje 186  
 Podlistek (feljton) 302, 304 s., **305**, 336  
 Poetika 8, 14, **15–17**, 34, 68, 92, 121, 125, 236, 238, 242  
 Poezija 27, 252, 311  
 Poglavje (kapitel) 195, 196, 199, 233  
 Point-of-view 163  
 Polemika 335  
 Polisindeton 94 s., 122  
 Poljudna literatura (slovstvo) 235, 237, 310, 311, 318 s., **319**, 321, 331, 335  
 Poljudsko slostvo **331**  
 Polpremi govor 142  
 Pomožne književne vede 16 s.  
 Ponarodela pesem 332  
 Ponazoritev 136  
 Ponotranjenje 252  
 Popevkarska lirika 282 s.  
 Pornografija 322  
 Poročilo 136 s., 145, 299  
 Posedanjevalni učinek 162, 214  
 Potopis 302, 305, 306, **307**
- Poučne (didaktične) književne vrste 141, 298 s., 303, 305, 309  
 Poučne književne vrste, dalje 302 s.  
 Poučne književne vrste, kratke (gnomične) 300 s.  
 Povedka 246  
 Povest 43, 286, 287, 290, **293–295**, 294, 297  
 Povest, poljudna (ljudska) 153, 295, 310, 319, **321**  
 Praktični jezik 30, 54, 96, 291, 318  
 »Praumetnina« 240  
 Pravljica 162, 164, 182 s., **185**, 225, 246, 290, 301, 314, 331  
 Predjezikovne prvine v književnem delu 146 s.  
 Predromantika 14, 59, 122, 289, 307  
 Predtakt (anakruza) 76  
 Predzgodba 226, **227**  
 Pregovor 201, 300, **301**  
 Premolk 216  
 Preneseni pomeni (tropi) 106 s.  
 Pretiravanje 108, 124, 132  
 Pridiga (ogovor) 47, 297, **299**, 308  
 Primera (komparacija) 106 s., 117, 120, 145  
 Primerjalna beseda 106, 107, 120  
 Primerjana beseda 106, 107, 120  
 Pripovedka 183, 246, 331  
 Pripovedna resničnost 162  
 Pripovedna slika 295  
 Pripovedna verzifikacija 288 s.  
 Pripovedne enote **295**  
 Pripovedne (epske) književne vrste 286 s.  
 Pripovedni (epski) objektivizem 292  
 Pripovedni pramen 214 s.  
 Pripovedni prizor (scena) 220, 222, 295  
 Pripovedno poročilo 295  
 Pripovedništvo (epika) 34, 148, 162, 168, 169, 189, 208, 218, 235, 238, 240, **241 do 243**, 286 s., 289, 291, 303  
 Pripovedništvo, scenarno 286  
 Pripovedno poročilo 286  
 Pripovedovalec 165, 210, 218, 240  
 Pripovedovalec, avtoritativni 153  
 Pripovedovalec, avtoritativni (auktorialni) 220, 221, 295  
 Pripovedovalec, personalni, demokratični 221  
 Pripovedovalec, prvoosebni (lirski) 221, 242  
 Prizor (epizoda) 196, 199, 240  
 Problem **189**  
 Prolog, gl. uvod  
 Protagonist 171, 211



- Proza (pripovedna) 17, 45, 59, 62, **63**, 145, 153, 237, 286 s., 289, 290 s., **291**, 297
- Prozodija 65
- Prozopopeja 124
- Psalm 181
- Psevdonim 9
- Psihologija (kot pomožna književna veda) 18 s.
- Racionalizem, gl. razsvetljenstvo
- Radjska (slušna) igra 227, 240 s., 282 s., **283**, 285, 305, 336
- Rázloka (diareza) 68, 71
- Razplet 197, 229, 238
- Razsvetljenstvo (prosvetljenstvo, racionalizem) **47**, 55, 181, 300
- Realizem 9, 44, 45, **53–57**, 77, 118, 287, 292, 295
- Realizem, poetični 55
- Realizem, socialistični 45, **73–75**, 192, 250
- Realizem, socialno (družbeno) kritični 44, 45, **57**, 73, 180, 206
- Recenzija 19
- Refleksija **219**
- Refrén 261
- Reizem 45, 185
- Renesansa 9, 47, 175, 183, 243, 289, 295
- Replika **269**
- Reportaža 297, 302, 304
- Retardacija, gl. zaviranje
- Retorično vprašanje 126
- Retorika (govornišvo) 10, 14, 27, 32, 92, 124, **125**, 301
- Retrospektiva 226, **227**
- Rima 32, 72, 84 s., **85–87**, 92, 145
- Rima, krepka (moška) 84
- Rima, oklepajoča (objemajoča) 90
- Rima, prestopna (navzkrižna/verzična/povratna) 88 s.
- Rima, šibka (ženska) 73, 86
- Rima, tekoča 86
- Rima, zaporedna (parna/nakopičena/pretrgana) 86 s.
- Ritem 32, 58 s., **59**, 82, 145, 254
- Ritem, dogajalni 226, 227
- Ritem, onomatopoeični 49, 62
- Ritem, padajoči 74
- Ritem, rastoči 74
- Ritem, svobodni 80
- Ritmčna kadenca 72
- Ritmčne enote 62
- Ritmčni poudarek, gl. ikt
- Roman 45, 148, 152, 170, 187, 196, 202, 225, 234, 236, 238, 242, 252, 287, 288, 290, **291–293**, 292, 294, 297, 298, 302, 305, 322, 327, 329, 334
- Roman, detektivski 158, 324 s.
- Roman, kolektivni 332 s.
- Roman nouveau, gl. novi roman
- Roman, psihološki 206
- Roman, zgodovinski 34
- Romanca 288, 290, **291**
- Romantika 9, 13 s., 14, 16, 19, 43, 55, **59–61**, 115, 124, 175, 243, 257, 260 s., 288, 291, 300, 307, 323, 324, 331, 333
- Romantizem 59
- Rondel 254, 260, **261**
- Rondó 260, 261
- Saga 185, 246, **299–301**
- Sarkazem 177
- Satira 9, 168, **169**, 171, 176 s., 177, 236, 306
- Scena 199
- Scenarij (filmski) 274, **275**, 305, 336
- Science fiction 302, 304, **305**
- Sélanika (idila) 182, **183**, 236
- Sentenca 124, **301**
- Short story, gl. kratka zgodba
- Significiranje 46
- Silepsa (sodeležnost) 134
- Simbol 53, 108, 109, 118 s., 121, 145
- Simbolizem 45, 51, 69, **77**
- Simploha 94, **95**
- Sinedoha **111**
- Sinestezija 45, 52, 110, 114, **115**, 145
- Sinhrona pripoved 216
- Sinkopa 80, 81
- Sinkretičnost 294
- Sinopsis 275, 276,
- Siže 29, 223, 224, **225**, 233, 326
- Skandiranje 76, 80
- Skeč 267, 270
- Skica (tudi črtica) 192, 270
- Slika 287, 296
- Slog 30, **41**, 145, 146, 148, 240, 242
- Slovo 173
- Slovstvo 24, 27
- Smešno, gl. komično, humor
- Snov 146 s., **147**, 154, 160, 161, 162, 171, 186, 194, 225, 233, 236, 287, 291, 305, 311, 319
- Snovni viri 150 s., 183, 185
- Soap opera 280
- Sociologija (kot pomožna književna veda) 20
- Socrealizem (krajšava za socialistični realizem) 75
- Sonet 73, 166 s., 244, 246 s., **247**, 254 s.
- Sonet, glavni (magistralni) 256
- Sonetni venec 200, 256
- Spešitev 226 s., **227**, 233
- Spomini (memoari) 302, **305–307**, 306
- Spondej 74
- Srednjeveška književnost **45–47**
- Stalne zgradbene oblike 228
- Stanca 73
- Stanovska zapora (klavzula) 173
- Stavčni ali sintaktični slog 122 s., 145
- Stih (verz) 62 s., **63**
- Stihomitijska 141
- Stil, gl. slog
- Stilistika 22, 25, 28, 40 s., 44 s., 125, 144
- Stilizacija 104, **105**, 187
- Stopa, stopica 59, 61, 66 s., **67**, 74, 76, 78
- Stopice, starogrške 67
- Stopice, kratke in dolge 74
- Stopnjevanje (klimaks) 124, 130 s.
- Stream of consciousness, gl. tok zavesti
- Strofa, gl. kitica
- Strukturalizem 30
- Subliteratura (literarni substandard) 311, 322 s., **323**, 333
- Surrealizem (nadrealizem) 51, 63, 279
- Svetobolje 20 s.
- Svobodni govor, gl. proza
- Šanson 262
- Šestnajsterec 291
- Šestomer, gl. heksameter
- Šlager 262
- Šund, gl. plaža
- Takt, gl. stopa
- Technopaignia 57
- Tehnoskopija **269**
- Tekstna kritika 8, 10, **11**, 23
- Teknologija, gl. tekstna kritika
- Televizijska igra 227, 276 s., **279**, 285, 305, 336
- Televizijska nadaljevanka 280
- Televizijska nanizanka 230, 280
- Téma 160, **161**, 193, 194
- Tematika 160
- Tendenca 187, 190 s., **191**, 267, 318
- Terceta 248
- Tercina 73
- Tertium comparationis (tretje pri primeri) 106 s., 107, 112, 116, 120
- Tetralogija 171, **329**
- Thesis (teza) 67, 68
- Tip **209**
- Tipične književne perspektive (etološke književne vrste) 163, 166 s., 169, 179, 181, 185, 234, 235, 268 s., 289, 299
- Tipologija 209
- Tipologizacija 232
- Tok zavesti (stream of consciousness) 143, 295
- Topografska poezija 56, 175
- Topos 121
- Tragedija 15, 154, 170 s., **171–173**, 175, 227, 229, 236, 268
- Tragedija, »mešana« 173
- Tragedija, meščanska 173
- Tragično 8, 170 s., 171, 173, 246
- Tragikomčnost 174 s.
- Travestija 176 s., **181**
- Tretje pri primeri, gl. tertium comparationis
- Tridejanka 270
- Trilogija 171, 202, 329
- Triolet 254, 260, **261**
- Trohej 74
- Tropi (preneseni pomeni) 45, 53, 106 s., 107, 145
- Uganka (enigma) 184, 300, 302, **303**, 325
- Utopija 305
- Uvod (prolog) 196, **199**, 233
- Venec (ciklus) 200, **201**
- Večerniška povest (mohorjanka) 298, 310, 320, 321, 335
- Verjetnost 36
- Verz (stih) 27, 61, 62 s., **63**, 65, 67, 85, 145, 201, 285, 291
- Verz, akatalektični (polni) 74, **75**
- Verz, heterosilabični 65
- Verz, hiperkatalektični (nadštevlini) 74, **75**
- Verz, izosilabični 65
- Verz, katalektični (nepolni) 74, **75**
- Verz, po številu stopic 76
- Verz, svobodni 53, 62 s., **65**, 80 s.
- Verzifikacija 14, 27, 59, 60 s., **61**, 63, 181, 198, 254, 264, 272 s., 335
- Vezani govor, gl. verzifikacija
- Viri 25
- Visoka in nizka literatura 236, 319

## Vizija 53

Vodeči motiv, gl. smerni motiv

Vsečina in oblika 146, 188, 223, 225

Vzgojnost in poučnost v književnosti 318 s.

Zaključek (epilog, konec) 138, 196, 199, 299

Zaplet 197, 229, 238

Zareza (cezura) 68, 71

»Zaumna« poezija 51, 52

Zaviranje (retardacija) 226 s., 233

Zenitizem 63

Zeugma 134

Zgodba (fabula) 29, 222 s., 223, 225, 233, 320, 324, 325

Zgradba (kompozicija) 34, 146, 194 s., 197, 205, 225, 233

Zgradba, analitična in sintetična 224 s., 227, 239, 293

Zgradba, antitetična 228 s.

Zgradba, dogajalna 216, 222 s.

Zgradba, dramska 187, 228 s.

Zgradba, naštevalna (aditivna) 230

Zgradba, notranja 194, 197, 202 s., 233, 234, 270

Zgradba, obročna in pahljačasta 230

Zgradba, okvirna 230

Zgradba, zunanja 91, 194, 196 s., 197, 199, 233, 234, 270

Zvočna poezija 52

Zvočni slog (evfonija) 46 s., 77, 145, 284, 313

Žalostnica (elegija, mila pesem, slovo) 168, 172, 173–175, 254

Žalostno, gl. tragično

Žepna (množična) knjiga, pocket-book 335  
Življenjepis, gl. biografija

## KAZALO

Uvodna beseda

I. Književne vede, teorija književnosti, pomožne književne vede  
Kaj je teorija književnosti? Temeljne književne vede  
Kaj so pomožne književne vede

## II. Kaj je literatura

## III. Poetika literarnega jezika. Literarna stilistika

Literarnozgodovinski vrinek o periodiziranju literature

- a) Zvok in lik v jeziku
  1. Zvočni slog ali evfonija
  2. Likovna izraznost znaka
  3. Ritem (in metrum)
    - Proza in verzifikacija
    - Metrika in metrični sistemi
  4. Kvalitativna evfonija; rima, asonanca
- b) Besedni slog. Izražanje s prenesenim (nepričakovanim) pomenom
  - Primeri ali komparacija
  - Metonimija ali preimenovanje
  - Metafora
  - Simbol (alegorija)
- c) Stavčni ali sintaktični slog. Izražanje s stavčnim pomenom; govorne figure
- č) Razširjene figure. Usmerjanje stavčnih pomenov

## IV. Predjzikovne vrline v književnem besedilu: snov, avtor, ideja, zgradba

Avtorjevo doživetje snovi; pogled ali perspektiva

Tipične književne perspektive ali etološke književne vrste (tragično, komično in dr.)

Ideja ali misel, ideologija književnega besedila

Zgradba ali kompozicija (zunanja, notranja)

Motivacija

Književna oseba

Književni prostor in čas

Dogajanje

## V. Književne zvrsti in vrste

Kratka zgodovina književno zvrstnega in vrstnega opazovanja književnosti

Družine stalnih književnih vrst

Lirske književne vrste

Dramatske književne vrste

Književno-glasbene dramske vrste

Film

Televizijska igra

Radijska ali slušna igra

Pripovedne ali epske književne vrste

Didaktične ali poučne književne vrste



Drugačna literarno zvrstna in literarno vrstna razlikovanja  
Otroška ali mladinska književnost

— Poljudna književnost

Književne zvrsti glede na avtorstvo

Ločevanje književnih zvrsti po tehničnem mediju

Zaključek

Pojmovno kazalo

310  
312  
318  
330  
334  
336  
339



Matjaž Krmecl

## **MALA LITERARNA TEORIJA**

Opremil in tehnično uredil

Matjaž Vipotnik

Izdal

Zavod SR Slovenije za šolstvo

Predstavniki

Boris Lipužič

Urednica

Alenka Kozinc

Založila

Založba Borec

Zanjo

Vladimir Kavčič

Natisnila

Tiskarna ČGP DELO

Naklada

4000 izvodov

Cena 120,00 din